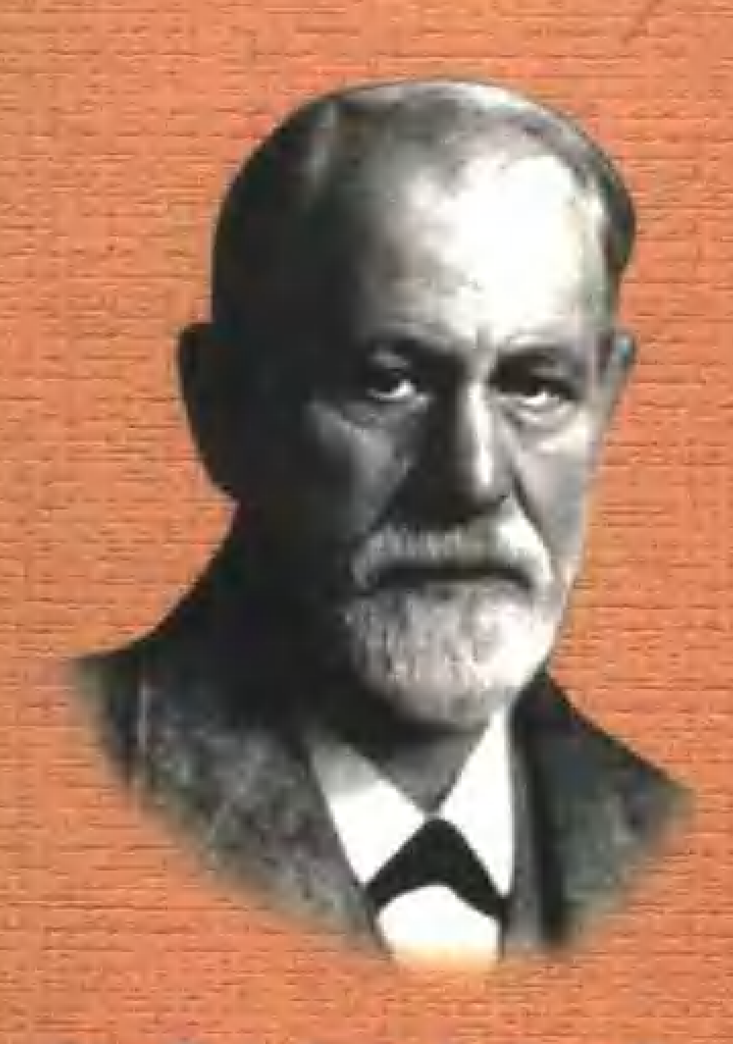
精神分析经典译丛

论文学与艺术

[奥] 西格蒙德·弗洛伊德 著

SIGMUND FREUD



国际文化出版公司

精神分析经典译丛

主　编：孙名之

副主编：陈　收　李肇翔　金　锋

［奥］西格蒙德·弗洛伊德 著

论文学与艺术

国际文化出版公司

论 文 学 与 艺 术

[奥] 西格蒙德·弗洛伊德 著

常 宏 等译

图书在版编目(CIP)数据

论文学与艺术/[奥]弗洛伊德著;常宏等译 .—北京:国际文化出版公司 .2001.3

(精神分析经典译丛/孙名之主编)

ISBN 7-80105-829-1

Ⅰ.论… Ⅱ.①弗… ②常… Ⅲ.弗洛伊德,S.(1856)~1939)-精神分析 Ⅳ.B84-065

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 05574 号

论文学与艺术

著　　者	[奥]西格蒙德·弗洛伊德
译　　者	常　宏等
策划编辑	江　红　陈杰平
封面设计	石　洋
版式设计	杨春玲
出　　版	国际文化出版公司
发　　行	国际文化出版公司
经　　销	全国新华书店
排　　版	博瑞激光照排厂
印　　刷	北京顺义振华印刷厂
开　　本	850×1168 32 开
	11.875 印张　180 千字
版　　次	2001 年 5 月第 1 版
	2001 年 5 月第 1 次印刷
印　　数	1—5000 册
书　　号	ISBN 7-80105-829-1/B·21
定　　价	22.00 元

国际文化出版公司地址

北京朝阳区东土城路乙 9 号　邮编 100013

电话 64271187 64279032



SIGMUND FREUD

《精神分析经典译丛》出版说明

精神分析学说是奥地利精神病医生、心理学家弗洛伊德在20世纪初创立的。弗洛伊德最初是作为神经病学家和精神科医生来从事研究的。其研究对象主要是歇斯底里症患者。他发现歇斯底里症的根源主要不是由于生理的原因，而是在于深刻内在的心理因素。他将这种内在的心理因素归结为儿童期被压抑的性意识，并由此创立了"无意识性本能学说"，认为神经症的发作就是性意识的长期压抑最后总爆发的结果。弗洛伊德将他的发现加以总结，形成了一种全新的、最富创见的心理学说，并将这一学说全面推广到哲学、社会、宗教、文化领域，形成了一个庞大的思想体系。

但是弗洛伊德的思想体系有一个致命的缺点，即他的全部学说贯穿着生物学观点，否认人性的历史性，否认社会、文化因素对人格发展的影响。随着精神分析运动的发展，一些精神分析学家们不断批判性地发展弗洛伊德的思想，日益强调社会文化因素的作用，逐渐与弗洛伊德的学说分裂和分离。1911年阿德勒就开始反对弗洛伊德的本能学说，强调社会条件和人际关系对人格发展的影响，建立了精神分析的个体心理学。此后荣格也独树一帜地建立了精神分析的原型理论。尤其是40年代在美国兴起的新精神分析学派即精神分析社会文化学派，因强调社会文化的作用而

与弗洛伊德的精神分析形成鲜明的对立，其主要代表人物有荷妮和弗罗姆等人。其中弗罗姆将他的精神分析理论应用在资本主义的社会批判上，形成了独特的精神分析的人本主义思想。

在精神分析运动中，尽管出现了不同的思想，形成了不同的流派，但是精神分析学派总的还是有一些共同的东西，即强调儿童期的影响，强调压抑的作用，用病态的观点来看待现代的人性等。精神分析在第二次世界大战以后蓬勃发展，深入到西方社会、生活、思想、文化各个领域，融合到了整个西方社会之中，成了西方社会不可分离的一部分。究其原因，乃是因为两次世界大战对西方人性造成的戕害，以及后工业社会给人的精神造成的强大压力之故。

精神分析学说早在30年代就传入我国，近年来出版界也陆续翻译出版了一些精神分析学家的重要著作，尤其是弗洛伊德的重要著作，但是都较为零散，未见系统。在我国，随着高科技的发展，市场经济的深入，生活节奏日益加快，社会竞争日益增强，人们的心理压力越来越大，由此造成的精神苦闷越来越多。尤其是儿童，从小就面临着各种各样的压力，这些压力和苦闷如果得不到及时的缓解和宽慰，天长日久就会形成心理畸形和性格变态，导致病态人格或神经症。如何缓解精神压力，如何消除不良影响，如何避免病态人格，如何营造融洽的家庭氛围、和谐的社会环境，健康地生活和成长，这是我国学界面临的重要课题之一。基于此，我们组织翻译了这套《精神分析经典译丛》，希望能够给我国学界和广大读者提供一些参考。本译丛共18种，精心选取精神分析大师弗洛伊德、阿德勒、荣格、荷妮和弗罗姆的经典之作，分别从性欲、社会、生活环境、文化传统等方面对人的病态心理——大至精神疾患，小至日常笔误、舌误等过失进行了深入的精神分析。读书界完全懂得

要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其精华，剔除其糟粕，为我所用，这一点无需我们多说。这套丛书是我们精心组织人力翻译完成。尽管如此，其错误和不足之处在所难免，希望方家不吝赐教。

国际文化出版公司编辑部

1999年12月

目　录

詹森的《格拉迪瓦》中的幻觉与梦

（一）

许多人认为通过作者的努力，梦的本质之谜已经得到了解答。他们发现他们的好奇心有一天被这一类根本从未梦到的梦（被富有想象力的作家创造出来且被描绘成故事过程中的角色）重新唤起。研究这类梦的想法好像是一种精力的浪费及一种奇怪的想法；但是，从另一种观点来看，它又是合理的。一般地来说，梦具有意义和能被解析这一点还没有多少人相信。如果对科学家和大部分受过教育的人的梦进行解析，他们会回报以一笑。只有普通的人，他们固守地相信迷信，且就在这一点来说，他们还能坚信这种古老想法的正确性，继续坚持梦可以被解析这一想法。在严格的科学研究面前，《梦的解析》的作者敢于冒成为古老想法和迷信的同党的危险。事实上，他也不相信梦能预言未来。因为人类自从无法记起的年代起就通过这种种被禁止的途径来徒劳地揭开面纱的阻挡。但是，他还不能完全拒绝梦与未来的关系。当诠释梦的艰苦工作完成之后，梦向他揭露其自身就像梦者自己的愿望再现一样被完成；而且，谁能否认愿望一定不是面向未来呢？

我刚才说过，梦是愿望的完成。任何惧怕通过一本抽象的书来开拓道路、认为把复杂问题作为简单问题是为了减少他的困难和以诚实和真理为代价的人，都会发现我刚才提到的工作中的这

一论题的详细论据。同时,他会站在持有反对意见的一边来反对把梦等同于愿望的完成。

但是,我们已经前进了一大步。问题不是梦的意义是否总是能通过完成的愿望被解释这一理论的建立,或者它是不是不像其经常表现出的那样代表一种焦虑、一种意愿、一种反思等等。相反,首先出现的问题是:梦到底有没有一种意义,以及它们应不应该被称做精神行为。科学家回答说:"不"。他们把梦作为纯粹的心理过程,因此,就没有必要在其背后寻找什么意义、感觉或目的。所以他们说,在睡眠过程中,睡眠刺激物作用于心理器官,这样就带给意识一会儿是这种观念,一会儿又是另一种观念。梦只是与脑部的抽搐相比较而言的,不是与其表达活动相比较。这样就掠夺了梦的全部精神内容。

现在,在梦应不应该被保留的讨论中,富有想象力的作家似乎站在古人和迷信的群众及《梦的解析》的作者一边。他遵循日常经验认为,在睡眠中人们的思想和感情继续进行,并且他的目标是通过主角们的梦来描绘他们的精神状态,仅此而已。富有创造力的作家是可贵的同盟,并且他们的证据还将受到高度地赞扬。因为,他们更容易明白这样的道理:我们的哲学家还没有成为我们梦想的、天地之间存在的所有事物的主人。在他们关于大脑的知识中,因为他们所汲取材料的源泉尚未向科学敞开,所以他们远远高于我们这些平常人。如果只是因为作家所给予的支持有利于说明梦具有意义,那么,这也太缺少进取心了!批判的眼睛会反对作家既不支持也不反对特别的梦具有心理学意义这样的事实。他们满足于揭示睡眠中的大脑在兴奋时对在清醒时未被抢毙的残留活动的抽搐。

但是,即使这一严肃的思想也不能阻止我们对作家想要利用梦的有用之处产生兴趣。即使这一探究不能告诉我们任何关于梦的性质的新东西,它也可能会使我们从一个侧面获得某些关于创造性的写作本质的细微理解。真正的梦已经被看做是非限制和非规则的结构。但是,现在我们又面对这些无束缚的梦的模仿物!在精神生活中,存在着比我们假定的那样的自由和唐突——也许甚至根本不存在。也就像大家熟知的那样,我们能把外部世界被称做机会的东西分解成规律。因此,在头脑中,我们所谓的武断也是有规律可循的。这一规律现在还只不过是我们的一个模糊的假设。好了,让我们看看我们发现了什么。

对于这种探究,可以采取两种方法。一种方法是深入到特殊的事例中,深入到某一作者在其作品中所创造的梦之中。另一种方法是把能找到的、不同作者的作品之中使用了梦的所有例子都放在一起,然后进行比较。第二种方法好像更富有成效,或许也是惟一合理的方法。因为,它能使我们立刻从所谓的被接受的一类"作家"的人为概念中解放出来。在考察中,这类作家分化成为具有不同价值的个体,这些人当中,有些已经被我们作为人类内心世界最深入的观察者而引以为荣的作家。尽管如此,这篇文章还是致力于第一种方法的探究。正巧在第一次产生这种想法的人之中,有一个人(这个人是荣格)回忆起在最近引起他兴趣的小说作品中有几个梦。就如平常一样,他邀请弗洛伊德试着把《梦的解析》中的规则运用到这几个看似相似的梦上。他承认,这部小说的主要题材料及其中存在的场景无疑会在激发他的兴趣的过程中起主要作用。因为这个故事是放在庞培(Pompeii)这个框架中,涉及的是一位考古学家,他一生的兴趣都在于交换经典古董上。现在,

通过迂回的道路，他被带回到现实生活中。这虽然是条奇怪的道路，但却是完全合乎逻辑的。读者在真实地对待这些诗意的材料时，也会对各种各样和它相似的思想以及它们之间的和谐感到惊奇。这个它就是威廉·詹森创作的故事—《格拉迪瓦》——作者自己将其描绘为一个"庞培的幻想"(Pompeian phantasy，詹森，1903)。

现在我应该请求所有我的读者把这本小散文放在一旁，而在熟悉《格拉迪瓦》上(其首次出现在书店里是在1903年)花些时间。读者可能会熟悉我在下面的文章中所谈到的东西的。因此，出于那些已经读过《格拉迪瓦》的读者的考虑，我将概括地回忆故事的主要梗概。同时，因为以这种方式处理该书将减少该书本身的魅力，我希望读者能恢复原来的记忆。

诺伯特·汉诺德这位年轻的考古学家在罗马的一家文物博物馆发现了一件浮雕。他被它强烈地吸引住了，所以他非常高兴能够得到一个极好的浮雕的石膏模型。因为这样他就能把这个石膏模型挂在他在德国的大学城里的书房中，饶有兴趣地观察它。这个雕刻表现的是一个发育成熟的女孩正在迈步前行，飘拂的衣裙微微卷起，露出她穿着凉鞋的双脚，一只脚平直地放在地上，另一只脚从地上抬起，在这连贯的动作中，只有她的脚尖接触着地面，而脚心和脚后跟几乎与地面垂直(见图1)。或许，正是这个非同寻常的、具有独特魅力的优美步态，吸引了雕刻家的注意力。并且在此后的许多个世纪之后，它依然获得这位崇拜者——考古学家的瞩目。

在浮雕的故事中，被浮雕所吸引的主人公的兴趣是叙述中的基本心里事实。这一点并不是马上就能解释清楚的。"诺伯特·汉



图1 格拉迪瓦浮雕

诺德博士，一位考古学讲师，从他的专业上看，他实际上在浮雕中并没有发现任何值得特别注意的东西”“他自己也不能解释是什么引起了他的注意。他只是知道他被某种东西所吸引，并且，这种东西一直不变地在他身上起着作用。”但是，这件雕刻从未停止占据他的想象力，他发现它具有某些现代气息(of to-day)，仿佛艺术家在大街上一瞥就能“从生活中”扑捉到它。他称这样走路的女孩的图画为“格拉迪瓦”这个名字的意思是“正在行进的女孩”。[①] 他创造了一个关于这个女孩的故事。她毫无疑问是一位贵族家的女儿，或许是一位罗马市政官[②] 的女儿，她父亲为色雷斯神(Ceres)服务。她正走在去神庙的路上。稍后，他发现这个女孩的娴静和沉着的本性很难与都市喧闹的生活相融合。他确信自己是在庞培古城，女孩必定被转移至此，她正走在被挖掘出来的、令人惊奇的石阶上。这使她可能在雨天光着脚从一边走到另一边，同时，还有四轮马车在旁边驶过。她像希腊人一样的形象使他震惊，他确信无疑地认为她是海伦的后裔。他逐渐地将其所学的考古学知识都应用到这上面以及其他关于谁是这一浮雕的原型的幻想上来。

但是，现在他发现自己面对着一个看似科学，但是还需要进一步解决的问题。关于雕刻家是否栩栩如生地再现了格拉迪瓦的步态，他尚未有独到的见解。他发现他自己不能模仿它，并且，在把这一步态转变成现实的时候，他被引导到“为了清除阻碍的东西，要从生活中观察他自己”上面来。然而，这又迫使他进入非常陌生的行为过程中。“迄今为止，雌性对于他来说，只是某些由大理石

① 这个名字的引申意义在下面将进一步解释。

② 掌管公共建筑的地方官员。

或青铜组成的东西的概念而已，别无其他。而且，他从未甚至只是偶然地注意她们在现实的表象。"对于他来说，社会义务好像总是难以避免的无聊之事。在社会上，当他遇到一位女士时，他从不多看一眼，以至于下一次再遇到她时，脑子里没有任何印象。当然，这样肯定不会给她们留下好印象。然而，现在他所从事的科学任务却迫使他在晴天、但更多的是在雨天，热切地观望大街上所有进入视野的女人和女孩的脚——这是一种能从所观察的人身上带给他愤怒和鼓励，甚至怒视的活动。“但是，这两种反应他都未注意”。根据这种仔细观察的结果，他不得不做出这样的判断，即在现实生活中不存在格拉迪瓦这样的步态。这使他充满了遗憾和苦恼。

此后不久，他做了个可怕的梦。在这个梦中，正在维苏威火山爆发的那一天，他发现自己置身于古庞培之中。他目睹了古城的毁灭。“当他站在朱比特神庙旁边的讲坛边缘时，他突然发现就在他的不远之处的格拉迪瓦。直到那时他还未意识到她的出现，但现在所有一切对于他都在瞬间发生了，好像这一切是某种自然而然的事情。因为她是一个庞培人，她正住在自己的家乡，并且，像他同时代的人一样生活着，这一点不需要他假想就能看到。"当她镇静地继续前行时，害怕厄运即将降临在她面前使他发出警告的喊叫，她把脸转向他。但她继续毫无畏惧地前行，一直走到神庙的台阶前。她坐在那里的一个台阶上，慢慢地躺在上面，同时，她的脸色变得越来越白，仿佛它将要变成大理石一样。当他追赶过去时，他发现她带着平静安详的表情平躺在宽阔的台阶上，犹如睡着一般，直到火山灰雨将其身体掩埋。

当他醒来时，庞培居民求救的喧闹声仿佛还在他的耳边回荡。

搅动的海水发出低沉呜咽的声音。但是,甚至就在恢复到反思之中后,他还把这种声音当成是大城市喧闹生活之中的令人清醒的记号。在很长时间里,他仍然认为在他梦中的东西在现实中也是存在的。当他最后终于从自己亲临大约两千多年前的庞培古城的毁灭的现场的想法中解脱出来后,他仍然相信这样的事实似乎是真的:即,格拉迪瓦住在庞培古城并和其他的人一起于公元 79 年时被埋葬。这个梦带来的结果就是当格拉迪瓦首次出现在他的幻想中时,他就好像失去某人一样怀念她。

他深深地沉浸在这种想法中。当他把身子探出窗外时,街对面一所敞着窗户的房子里的一只笼中金丝雀婉转的歌声吸引了他的注意。突然,一个想法掠过这个年轻人的脑海,他好像没有完全从梦中醒来,他想着他在街上看见一个人,非常像他的格拉迪瓦。他依然想着那个极有特点的走路姿态。没有经过多想,他就冲到街上去追赶她,结果只招来行人的嘲笑,因为他是穿着睡衣跑到街上的。这嘲笑使他迅速返回到屋中。当他再次回到室中,笼中的金丝雀的歌声再次吸引了他的注意,让他感觉好像自己和金丝雀一样被关在笼中。虽然对他来说,从笼中逃脱更为容易。仿佛是受那个梦的影响。或许是受春天温和空气的影响,在春天到意大利去旅游的想法逐渐在他头脑中成型。虽然"旅游的冲动是从他难以名状的感情中产生出来"的,但是他立即为此提出一个科学的理由。

现在让我们暂时先停一下,暂且不去管这次没有明显理由的旅行,让我们先仔细看看我们的主人公的人格和行为方式。我们没有把关于他的任何愚蠢的观念连接到人类的感情上,这样才使我们对他产生同情,也正是因为这种同情,才使作者有权利把我们

放在这样的不确定性上，但是对于我们来说，他依然是不可理解的和愚蠢的。他优美的语言和创造性的观念使我们对他产生了信任，以及对我们准备感受他的主人公仍未获得同情的临时奖赏。关于这个主人公，我们还知道他是继承家族传统而变成考古学家的。在他后来孤独和独立时，他完全被这个研究所吸引，并彻底远离了生活和生活的快乐。大理石和青铜对他来说是真正的活的东西。它们本身就能表达人类生活的目的和价值。但是，大自然带着慈善的意图，在他的血液中注入一种完全非科学的矫正因素——一种极其生动的想象，这个想象不仅能在梦中显示其自身，而且在清醒的生活中也一样能表现自身。想象和智力之间的分别使他注定成为一个艺术家或一个精神病患者。他是那些他们的王国不在这个世界上的人中的一员。因为他的兴趣完全停留在代表一个以特别的方式走路的女孩的浮雕身上，所以才会发生这样的事情。对她进行幻想，给她想象一个名字和出身，把这个他创造的形象放在一千八百多年前就被埋葬的庞培古城这个背景中，并且在最后，在经历一段奇怪的焦虑梦之后，他对这个名字叫格拉迪瓦的女孩的存在和死亡的多种幻想演变成一种幻觉，这种幻觉完全主宰了他的行为。如果我们在现实生活中遇到的某个人存在着这种想象力，对于我们来说，这好像是令人惊奇的和无法解释的。因为我们的主人公诺伯特·汉诺德，是一个虚构的人物。我们或许会向其作者提出一个难以启齿的问题，问他的想象力是否被某种不是武断选择的、别的什么力量所决定着。

我们在我们的主人公明显地被金丝雀所吸引、决定去意大利旅行、旅行的目的对他来说显然是不清楚的时候离开了他。现在我们进一步知道他对于他的旅行没有什么确定的目标和计划。内

心的不安和不满足感驱使他从罗马跑到那不勒斯，并且从那里继续前行。他发现自己处在一群度蜜月的情侣之中，他迫使自己注意到两对叫“埃德温氏”和“安格利那氏”[①] 的亲热的情侣。但是，他确实不能理解他们的行为举止。他得出这样的结论，在所有人类的愚蠢当中，“结婚占据首位，作为最不可理解的行为，且这毫无意义的意大利蜜月旅行，在某种意义上说，是使这种白痴完美的举动。”在罗马，一对情侣的亲昵行为打扰了他的睡眠，他急急忙忙地逃到那不勒斯。这只是为了去发现其他的情侣。从这些爱情鸟的闲聊中收集的信息表明，这些爱情鸟大部分都不打算在庞培遗址筑巢，而是要飞往卡布里。他决定去做他们不会去做的事，去庞培古城。在庞培几天之后，他就发现“他自己的期望和打算正好相反”。

他在那里没有找到他所追寻的寄托。原来是度蜜月的情侣，现在是苍蝇使其感到烦扰，扰乱着他的思想。他认为苍蝇绝对是邪恶和无价值的化身。这两种精神的折磨融为一个统一体：某些对苍蝇使他想起度蜜月的情侣们，而且他怀疑它们使用他们的语言如“亲爱的埃德温”及“我的心肝宝贝，安格利那”来相互进行交流。最后，他认识到“他的不满情绪不只是由于他所处的环境所引起的，而且有一部分是根源于他自身的”。他感觉到“他的不满意是因为他缺少些什么，虽然他不清楚那是什么”。

第二天早晨，他穿过那个“非常通道”(Ingresso)进入庞培。在

---

① 在原著中是“奥古斯都”和“格雷特”。这一姓氏在下文中，频繁地出现，最好还是用这些方便的、适合于维多利亚时代晚期的英国蜜月情侣的名字来替换它们。

摆脱导游之后,他盲无目的地在这个小镇上闲逛。奇怪的是,他竟记不起他曾在不久前的梦中来到这个那时正在被埋葬的小镇。接着,在"炎热和神圣"[1] 的中午,因为古人将其看做是幽灵出现的时间,其他的游人已经飞走了,只有沐浴在阳光下荒凉而孤寂的小山似的废墟横亘在他面前。这时,他发现能将自己带回那早已被埋葬的生活中去(但是不是在科学的帮助下)。"它所教导的是无生命气息的,以考古学的方法看待事物,从它嘴中说出的是死亡的东西、哲学式的语言。无论你如何通过精神、感觉、心灵的处理都不会对理解有任何助益。任何期望那一点的人,都必须在这炎热寂静的中午独自站在这里。这个在过去的废墟中的惟一活的创造物,看,但不是用身体的眼睛,听,但不是用肉体的耳朵。就在那时……死去的一切又醒来了,庞培古城复活了"。

当他用想象力以这样的方式使过去复活时,他突然看见正是他的浮雕的格拉迪瓦从一所房子中走出来。就如他在那一夜梦中所见的那样,她步履轻盈地走在由熔岩铺成的台阶上,正朝着街道的另一边走去。她在阿波罗神庙的台阶上躺了下来,仿佛要睡去。"伴随着他的记忆,某种东西首次进入了他的意识:没有意识到在他自身之中的冲动是什么,他就来到了意大利旅行,没有在罗马或那不勒斯停留,就直接来到庞培,就是为了验证他是否能找到她的一些踪迹。这是严格意义上的'踪迹',因为她那样特殊的步态必定会在火山灰上留下与众不同的足印。"

就这一点来说,作者曾经使我们紧张的状态,此时变成了一种困难的痛苦感觉。不仅仅是我们的主人公明显地失去了平衡,而

---

[1] "hot and holy",参见《格拉迪瓦》第 51 页。

且，我们也失去了格拉迪瓦在我们面前的幽灵式的出现的印象。她一开始是一个大理石的形象，接着是一个想象的形象。难道她是我们主人公的幻觉物，我们的主人公是被他的幻觉领入了迷途？她是一个“真实的”幽灵呢？还是一个真正活着的人呢？并不是我们需要相信幽灵才这样说的。这位称他的故事是幻想的作者，没有机会告诉我们他是否打算把我们留在我们自己的现实世界，留在这个因平淡无聊和被科学的规律所统治而倍受谴责的世界，或者，他是否希望把我们转移到另一个世界，即想象的世界。在这个想象的世界里，精神和幽灵被赋予现实性。就如我们从《哈姆雷特》和《麦克白》的例子中所知道的那样，我们准备毫无犹豫地跟随他到那里。如果是这样，我们将不得不用另一标准来衡量这个富有想象力的考古学家的幻觉。实际上，当我们考虑一个完全和古代雕刻相似的现实的人的存在是多么的不可能时，我们的选择就会缩减为两个，一个是幻觉产物，另一个是白日幽灵。故事中的一个小小的细节立刻取消了第一种可能性。一只巨大的蜥蜴一动不动地躺在那里，在阳光下伸展了身躯。在格拉迪瓦脚步接近时，它急速地沿着熔岩铺成的人行道跑开了。所以，这不是幻觉的产物，而是在梦者头脑之外的某种东西。难道是幽灵的出现惊动了蜥蜴吗？

格拉迪瓦在麦里革宫(House of Meleager)前消失了。看到诺伯特·汉诺德追逐他的庞培古城已经变成了他周围的生活的幻觉，我们不应该感到惊奇。这一变化是在出现精灵的中午发生的，假设格拉迪瓦也复活了，并再次进入了她曾经在公元79年8月厄运降临前就居住的房子。在房子主人(可能在他之后房子才以他的名字命名)的人格及格拉迪瓦和他的关系上的精细的玄想迅速地

掠过他的脑海，这证明了他的科学现在完全服务于他的想象。他走进屋子，突然发现幽灵再一次出现了。这个幽灵坐在两个黄色柱子之间的一个台阶上。有某个白色的东西在她的膝盖上平铺着。他不清楚那是什么，好像是一张草纸……基于他最近的关于她的出身的理论，他以希腊语和她打招呼，接着，以激动的心情等待着，看着这个幻想中的她是否有说话的能力，但是她没有做任何回答。接着，他继续用拉丁语和她打招呼，这时，她嘴角上带着微笑，芳唇轻启，说："如果你想和我说话，你必须使用德语。"

对于我们的读者来说，这是多么大的羞辱啊！作者是在拿我们取笑，如其所是的那样，借助于庞培古城太阳光的反射，诱骗我们进入一个小规模的幻觉之中。这样我们就不得不忽略了一个在可怜而残酷的中午太阳光真实地在其身上闪耀的人物身上所做的温和的判断。然而，现在，我们解决了主要的迷惑，我们知道格拉迪瓦是一个有血有肉的德国女孩—— 一个我们作为最不可能的结局而拒绝的结局。现在，带着一种非常优越的感觉，经过等待，我们就可以知道在这个女孩和她的大理石雕像之间是一种什么关系，我们年轻的考古学家是怎样达到指向她真实人格的幻象的。

但是，我们的主人公从幻觉中摆脱出来并不像我们那样快，因为，就像作者告诉我们的那样，"虽然他的信念使他很快乐，但他不得不另外接受相当数量的神秘的东西。"而且，这个幻觉可能在他身上有其内在的根源，关于这一点，我们是一无所知的，并且也不在我们身上存在。在他的这个事例中，无疑，要使他回到现实中来，似乎必须要做"能量的治疗"(energetic treatment)。在此同时，他所能做的一切只是使他的幻觉适合他刚才所具有的美好的体验。格拉迪瓦随着其他的一切与庞培古城的毁灭一起消失了，她

无非就是一个在中午精灵出现时间回到生活中来的精灵而已。为什么在听到她转而用德语的回答之后，他说："我怎么知道你的声音听起来是那样的"呢？不仅是我们，而且就连女孩自己也一定会问这个问题。虽然在他的梦中，当她躺在神庙的台阶上睡觉，他走上前去时，他希望听到这种声音，但是汉诺德不得不承认他从未听到这样的声音。他乞求她再做一次和她从前所做的相同的事，这次她站起身，给他奇怪的一瞥之后，就在几步之外庭院的柱子之间消失了。就在她消失以前，一只漂亮的蝴蝶在她周围翩翩飞舞了一会儿。他把这解释为是来自冥府的消息，它提醒这个死去的女孩注意，她必须返回去了，因为精灵出现的中午已经结束了。在女孩消失以前，汉诺德还有时间来问她，"明天中午的这个时间，你还会回到这来吗？"然而，现在，对于我们这些冒险敢做更严肃的解释的人来说，这看上去好像是女孩似乎意识到在汉诺德的回答中有什么不合适的东西。因为她对于他的梦是一无所知的，她带着被侮辱的感觉离开了他。难道她没有觉察到他的请求——存在他眼中的、和他的梦有关的动机的情欲性质吗？

在格拉迪瓦消失之后，我们的主人公仔细观察所有去黛墨德饭店吃中午饭的客人，接着又到索萨饭店去做同样的事情。这样，他才能确信在他所知道的庞培的饭店中，没有一个长相与格拉迪瓦哪怕是有一点点相似的人。当然，他会把正好是在这两个饭店的一个中遇到格拉迪瓦作为一个无意义的念头而拒绝的。现在，由维苏威炎热的土壤上生产出的葡萄酿制的葡萄酒帮助他加强了他在其中度过一天的感觉的眩晕。

对于第二天来说，只有一件事是确定不移的。汉诺德必须再一次在中午时分守候在麦里革宫那里，等待着那一时刻的到来。

他是通过一个非常规的路线进入庞培的——穿过古城的墙进来的。一枝水仙花，带着喇叭状的白色花就像地府的常春花一样，花瓣悬空而挂，等待着他折下带走。但就在他等待的时候，对于他来说整个考古学好像是世界上最无意义且是最不同凡响的事情。因为他的精神被另一种兴趣占据了。这个兴趣是“就像格拉迪瓦一样，即使只在中午时分活着，而且能立刻死掉一样的存在(a being) 的精灵，她的肉体显现的本性是什么呢?”他也害怕他在那一天不能见到她，因为，或许她只能被容许在间隔很长时间之后才能返回一次。当他在两个柱子之间再一次感觉到她的存在时，他认为她的显现只是他的想象力跟他开的玩笑而已。因此，他痛苦地叫到：“哎！要是你还存在并活着该多好啊!”然而，这一次，显然是他太过于认真了，因为，显现的精灵有了声音，询问他是否正要给她摘那朵白色的花，并再一次与他谈了很长时间，别管谈的是什么。

对于他的读者，对于那些已经把格拉迪瓦作为一个活人而产生兴趣的读者，作者把她在前天所给予他的不满和反抗的目光解释成为寻找兴趣和好奇心而表现出来的结果。所以，她现在的确继续询问他，要求他对他自己前一天的谈话做出解释，并询问在她躺下睡觉时，他是什么时候站在她身边的。通过这种方式，她知道了他的梦。在那个梦里，她是在沿着她的家乡、接着是大理石浮雕和那样吸引考古学家的步态这条路线而消失的。而现在，她示意要展示一下她的步态。这就证明了与最初的关于格拉迪瓦的惟一之处的不同描绘是她的凉鞋被一双质地很好的浅茶色的皮鞋所代替——她把这解释为符合今天的特色所做的调整。她明显是进入了他的幻觉，其整个目的是没有任何矛盾地使他吐露真

情。只有一次，在他伴随着在浮雕上的思想，他宣称他第一眼看见她就认出她的时候，她好像是从她所从事的事情中分心出来，这是被她自己的情绪所打扰的缘故。因为在他们谈话的这一阶段，她还不知道关于浮雕的任何事情，误解汉诺德的话对她来说是很自然的事。但是，她很快就使自己恢复常态，而这一点——她的谈话只有对于我们来说听起来才好像是他们有双重感觉，好像是在幻觉情景中的它们的意义之外，它们还意味着目前的和真实的某些东西——例如，当她惋惜他没有能成功地在大街上的实验中证实格拉迪瓦的步态的存在时："多么遗憾！或许你不是非得在此做长途旅行了?"她也知道他给她的浮雕取名字叫"格拉迪瓦"。接下来，就告诉她的真名字叫"若漪"（Zoe)。"这个名字配你真是绝了，但我听起来好像是对我的尖锐嘲讽，因为若漪（Zoe）意味着生命。"她回答到："人必须服从于必然的东西，我已经习惯于处在长期的死亡状态（being dead）了。"答应明天在中午时分再次出现在同一地点后，她再一次请求他摘一束水仙花给她，然后她就向他道别了："对于那些幸运的人，在春天里送给他们玫瑰，但对于我，你送一枝忧伤的花也是合适的。"毫无疑问，忧伤适合那些如此长久死去且只有几个小时再一次回到生活中来的人。

现在，我们才开始理解，并且开始感到有一线希望。那个以格拉迪瓦再一次回到生活的形式出现的女孩，完全接受了汉诺德的幻觉，她这样做的可能是为了能使他从幻觉中解放出来。这里没有可以解释这样做的其他途径，与此相矛盾的方法将会结束任何这样的可能性。即使对这类疾病实际病例的严肃认真的治疗，要想继续进行也只能通过占有和幻觉结构一样的基础，接着尽可

能全面地观察它，否则别无他法。如果若漪正好是适合这一工作的恰当人选，那么无疑我们很快就会知道怎样去治疗像我们主人公一样的幻觉了。我们也应该很高兴地知道这样的幻觉是怎样产生的了。这将是一个奇怪的巧合——但不是没有例子或平行的东西——它被详细的分析之后，如果这个幻觉的治疗符合它的观察结果，那么就会精确地对它的根源进行解释。当然，如果是这样，我们可以怀疑我们的病例就会像一个"老生常谈"的爱情故事一样结束。但是，爱情对幻觉的治疗力量是不能被轻视的——难道我们的主人公对他的格拉迪瓦雕像的迷狂不就是与逝去的和无生命的东西恋爱的例子吗？

在格拉迪瓦消失以后，像飞过这个毁灭的城市上空的一只小鸟的笑声一样，只有一个遥远的声音。现在只有这个年轻人自己，他捡起格拉迪瓦遗留下的一件白色物品，这不是一张草纸，而是一个用铅笔画着各种不同庞培景色的素描本。因为我们有这样的信念：假设没有某种秘密的原因或隐藏的动机的话，没有人会遗忘任何东西的。所以，我们应该认为她把素描本落在那里看做是她要返回的信号。

这一天的回忆给汉诺德带来各式各样奇怪的发现和证据。他没法把这些东西联系在一起。他发现在今天格拉迪瓦消失的门廊的墙壁上有一个小小的窄缝，然而它的宽度足以能让一个很纤细的人钻过去。他认为若漪－格拉迪瓦(Zoe Gradiva)不需要在此沉入地下—— 一个现在对于他来说是没有理由且他感觉再一次相信它会使他感到羞愧的观念。她可能利用这个窄缝作为她回到她坟墓的通道。一个淡淡的阴影好像慢慢地溶化在墓园街的尽头，这个墓园街就是以黛墨德的名字而闻名的那个别墅前面的那条

街。现在在庞培的郊区散步他处在如前一天一样的感情旋涡中，深深地陷人到同样的问题中。他猜想若漪－格拉迪瓦的形体特性会是什么呢？一种奇性的冲动驱使他决定对这个设想进行检验。然而，一个同样强烈的奇怪的相反的决定使他又远离这种观念。

在沐浴着阳光的山坡上，他遇到了一个年长的绅士，从他的穿着来看，他一定是一个动物学家或植物学家。他好像正在采集样品，这个人转向他并问到："我几乎不应该怀疑你也对法拉可列乃西斯(faraglionensis)感兴趣？但，它不仅只在远离卡布里(Capri)的法拉可列尼(Faraglioni)群岛上有，而且在大陆上也有，这是非常可能的。我的同事艾玛(Eimer)设计的方法是一个真正的好方法，我已经使用许多次了，都能产生极好的结果。请保持安静……"在说到这里时，他停下来并把一个用草编成的圆环放在一块岩石的裂缝前面，在那里，一个头上带着小小蓝色晕光的蜥蜴正在窥视。汉诺德带着挑剔的心情离开了蜥蜴狩猎者。这是多么的令人不可相信啊：是什么样的愚蠢和奇怪的目的能使人们做这样的长途旅行来到庞培——无多说，当然不包括他的批判性的自我和他在庞培的火山灰中寻找格拉迪瓦的踪迹的意图。另外，这个绅士好像很面熟，好像他在那两个旅店其中的一个见过这张面孔。他的言谈举止也好像是和一个认识的人说话。

在他继续行进的过程中，他走便道来到一座房子前，他以前没有发现这座房子。后来证明是他在庞培见到的第三家旅店，名字就叫"阳光饭店"(Albergo del Sole)。饭店的主人因为无事可做，就利用一切机会来显示他的房间以及利用当地的优势挖掘出来的财宝。他声称发现那对在讲坛旁边的年轻的恋人时，他就在现场。这对恋人知道他们的末日不可避免地就要来临，他们相互

拥抱着等待死亡来临。汉诺德以前曾听说过这个故事，当时他就把它作为一个富有想象力的人编造出来的一个神话传说而不屑一顾。但是今天，店主的话使他开始相信了这个故事。并且当店主拿出一个据说是在姑娘的遗体旁的火山灰中找出的布满铜绿的金属扣子时，他更加相信了这个故事。他没有任何挑剔和怀疑就买下了这个纽扣。当他离开这个饭店时，他看见在一个敞开的窗子里，有一枝长满白色花瓣的低垂的水仙花，于是这一葬礼上的标志作为对他的新的所有物的真实性的确信就完全占据了他的思想。

但是，对于这一纽扣，一个新的幻觉又充满了他的脑海，或者更确切地说是那个旧的幻觉又加在其上了，这好像是对已经开始的治疗而来的。在讲坛不远挖掘出的一对相互拥抱的年轻情侣，就是处在离阿波罗神庙非常近的地方。而那正是他在梦中看见格拉迪瓦躺下睡觉的地方。难道这不可能吗：即她实际上是沿着讲坛走很远，去会见某个人，然后他们在一起死去？这种感觉令人厌烦。妒忌可能会很容易从我们这种怀疑中产生出来。他通过反思这一建构的非确定性排除了这一想法，使自己回到足以能在黛墨德饭店吃晚饭的感觉中来。在那里，他的注意力被两个新来的参观者所吸引，一个他和一个她，根据在他们之间存在的某种相像，不管他们头发的颜色是多么的不同，他还是强迫自己把他们作为哥哥和妹妹。他们是在他的旅行中所遇到的第一次使他产生好感的人。女孩戴的一枝红色的苏连托玫瑰(Sorrento rose)勾起了他的某种记忆，但是，他想不起来那是什么。后来，他上床睡觉了，并做了一个梦。这个梦的内容显然是无意义的事情，但是，它是源自他白天的经历，“在某个地方，格拉迪瓦坐在太阳下，正用一束草来

编制一个用来扑捉蜥蜴的圆圈,并说到:'请保持安静,我们的女伴是正确的,这真是一个好方法,她使用它以后,取得了非常好的结果。'"他脱离了梦境,在他还处在睡眠状态时中,带着批判思想——这简直是疯了,他借助于一只发出短促笑声就能把一只蜥蜴衔在嘴中的看不见的鸟的帮助,使自己从梦中解脱出来。

不管所有这些混乱,他醒来后又处在清晰而稳定的精神状态中。一棵和他在昨天看见的那个年轻的女士胸前戴着的玫瑰花一样品种的玫瑰树,使他回忆起某人在那个晚上曾说过的人们在春天送玫瑰花的话。他不假思索地就摘了几朵玫瑰,并且,某种必定和它们有联系的东西在他身上上产生了轻松作用。他感觉到他的孤独感有些减轻了,他顺着往常的路向庞培走去,拿着玫瑰花,金属纽扣和素描本,脑子里充满着关于格拉迪瓦的一些问题。那个旧的幻觉开始破裂了:他开始猜想是否她可能就在庞培,不仅在中午的时间出现,而且在其他的时间也出现。然而,重心却转移到最近增加的部分,那个附于其上的嫉妒以各种各样的面目来折磨他。他甚至希望这个精灵只让他的眼睛看见,而不引起别人的注意,这样,他就能不顾一切地把她看做他的独有财产。当他正在等待着中午的到来而闲逛时,他碰到一个不希望见到的场面。在一个"低小的茅舍"(Casa del Fauno)那里,他碰到正在拐角处、以为相互拥抱着别人就看不见的一对情侣,他们的嘴唇紧紧地压在一起。他惊讶地发瑰这对情侣正是前天晚上令他产生好感的那两个人。但是,他们现在的拥抱和接吻行为解释为兄妹的行为似乎是不恰当的。在他看来,持续的时间有点太长了。因此他们是一对情侣,也可能是度蜜月的夫妇——只是另一对"埃德温"和"安格里那"。然而,足以使人惊奇的是:这次看他们使他产生的不只有满足感,而

且还带有一种畏惧感，好像他打断了某种忠城的秘密行动。他退了回来，不再继续观望了，一种他很久没有的崇敬的态度又回到了他的身上。

当他到达麦里革宫时，他再一次被这样的极度恐惧所征服：即当他发现格拉迪瓦是在另一个人的陪伴下出现时，“你是独自一人吗？”是他惟一能找到的问候她的话。由于意识到他还为她采来了玫瑰花。他才很困难地让她把自己带回到现实中来。他向她坦白了他近来的幻觉——她就是那个在讲坛那里被发现的在一个情人的怀抱中、有着铜绿纽扣的女孩。她不无嘲讽地询问到：是否他是在阳光下发现的那个东西。那种阳光（她用的是意大利语的词“sole”）能产生像那样的各式各样东西。他承认他感到头脑眩晕，她建议他应该和她一起吃一顿作为一次治疗的野餐。她给他用餐巾纸卷着的半个面包圈，她自己则津津有味地吃另一半。与此同时，在她的两片朱唇之间露出洁白完美的牙齿，轻轻地咀嚼听起来像它们在咬穿一层薄冰。“我感觉到好像我们曾经在以前吃过这样的美餐”。“两千多年以前”她说道，“你不记得吗？”他想不起怎样回答，但是，由于吃食物而带来的精神状态的提高，和她表现出来的种种实际存在的迹象，在他身上产生了效果。他身上的理性开始上升，他开始怀疑整个的格拉迪瓦幻觉只不过是作为一个中午精灵而存在——虽然她刚才自己说她曾经在两千多年前和他共进过美餐，无疑在另一方面，这一点可以讨论的。解决这一矛盾的方法就自动地产生了。这一次他重新获得勇气来精心地实施这一计划。她的长着柔美纤细手指的一只手正放在她的膝盖上，这时，一只苍蝇在他们面前飞来飞去，它的无礼和毫无用处激怒了他。突然，汉诺德把手举在空中，使劲地拍在苍蝇身上和格拉迪瓦的纤

细的手上。

这个勇敢的试验产生两个结果：一个是令人兴奋的确定性，即他毫无疑问地触摸到了一个真实的、活生生的、温暖的女人的手。但随后的一个证据使他在恐惧中从他坐的台阶上跳了起来。因为，当格拉迪瓦从惊讶中恢复过来时，从她的朱唇中蹦出这样的话：“毫无疑问，你是发疯了，诺伯特·汉诺德！”就如人们所知道的那样，唤醒一个沉睡者或梦游者的最好方法是叫他的名字（而他的名字，他没有告诉庞培的任何人）。因为在这一关键的时刻，在“低小的茅舍”看见的那一对情侣出现了。那个年轻的姑娘以一种充满快乐的惊奇的声调叫到：“若漪！你也在这里？也是和我们一样在度蜜月吗？你可从来都没有给我写过关于此事的任何只言片语！”在面对格拉迪瓦这个真正是活生生的现实中的人的新证据时，汉诺德逃之夭夭。

这一次的不期而遇，若漪－格拉迪瓦也感到非常的惊奇。明显地，它打断了她正在从事的一项重要任务。但是，她还是很快地平静下来了，流利地回答了这个问题。她对她的朋友解释了刚才的情形，也许主要是为了我们和摆脱那对年轻夫妇。她祝贺他们新婚快乐，并向他们祝福。但她自己并不是在度蜜月。“刚才逃走的青年男人就像你们一样，正在受失常的行为所苦。”“他认为在他的脑袋里好像有一只苍蝇在嗡嗡叫。是的，我是希望每个人都有某种昆虫在他们的头脑里。我的义务就是知道关于昆虫学的某些知识，所以，我对刚才那样的病例有一点小小的帮助。我父亲和我住在阳光饭店。某种东西也进人他的脑袋里使他灵机一动，在庞培我自娱自乐和不向他提任何要求的条件下，他把我带到这里来。我对自己说，即使我自己在这里，我也应该挖掘出某些有兴趣的东

西。当然我不指望做出这样的发现——我的意思是我能幸运地遇见你，吉莎(Gisa)，但现在，她补充道，她要急着离开，这样才能在"阳光饭店"陪伴她父亲吃午餐。在向我们解释了她作为那个蜥蜴猎扑者的动物学家的女儿，通过各种暧昧的话语承认她的治疗意图和同样秘密的其他打算之后，她姗姗地离去了。

然而，她不是走向她父亲等待她的那个阳光饭店。她似乎也发现一个影子般的东西在黛墨德饭店附近找寻它的坟墓。后来，这个东西就消失在一个墓碑下面了。因为这个原因，她高抬腿轻蓦足地向着墓园街方向走去。那正是汉诺德在羞愧和迷茫中逃向的地方。他在花园门廊中不停地走来走去，现智地分析着他问题的剩余部分。他逐渐确定无疑地理清了一件事。这就是他没有感觉和理由完全相信他已经和这位或多或少地以肉体形式再一次回到生活中的庞培女人联系在一起。不能对他们幻觉的这一清晰的分析进行辩驳是完全理解这个问题的关键的一步。但是，在另一方面，好像是和他们一样，其他的人将她作为肉体存在的、真实的、活生生的女人，并与她进行交流，这个女人就是格拉迪瓦，并且她还知道他的名字。因为，他愿意与两千多年前的东西一起被埋葬在黛墨德山庄，这样就使他确信自己不能再一次遇到这个活的若漪——格拉迪瓦了。而且，几乎不能处在清醒状态的理性不能旺盛到足以解决这个谜。很少能平静下来的情感也不足以证明他自己能独自面对如此艰巨的任务。

而且，一种再见到她的强烈渴望与一种逃跑的倾向仍然在他身上进行着斗争。当他转过四个柱廊的拐角中的一个时，他突然退却了。在一块断壁残垣上，正坐着曾在黛墨德山庄死去的一位女孩。然而，最后他很快地就放弃了逃回幻觉王国的企图。不，她

是格拉迪瓦，她明显是来对他进行最后治疗的女孩。她非常正确地解析了他离开这座建筑物的企图的第一次本能性的改变，这示意她，他不可能逃离，因为外面正在下着可怕的倾盆大雨。她询问是什么驱使他试图除掉她手上的苍蝇，这样她开始了无情的检查。他没有勇气使用特殊的第二人称单数，但他的确有勇气做某种更重要的事，就是问她一个具有决定性的问题：

“就如某些人所说的，我的确感到困惑，并且，我一定要为打你的手而向你道歉……我不能理解我怎么是如此的没有感觉……但是我也不能理解手的主人怎样能通过我自己的名字来指出的我……我的毫无理性。”

“所以，你才会那样理解，诺伯特·汉诺德。对此，我不感到惊奇。你已经使我这么长时间习惯于此了。我不必再一次去庞培重新发现它，你已经在离家几百里左右的地方证实它了。”

“还不到一百里”，她解释道，好像他仍未能理解一样。“从你住的地方斜穿过街，在拐角，有一座在窗户里面挂着一个装着金丝雀的笼子的房子。”

当他听到最后的这些像一个遥远的记忆一样影响他的单词时，他认为那只鸟必定是与有着悦耳的歌声、并使他产生到意大利来旅行的想法的那只鸟是同一只。

“在那所房子里住着我的父亲，他是动物学教授。名字叫做理查德·博特刚(Richard Bertgang)。”

她是他的邻居，与他低头不见抬头见，也知道他的名字。我们感到有点失望：我们卖的关子没有达到预期的效果，看起来我们的愿望落空了。

当诺伯特·汉诺德说:"那您(Sie),[1] ……就是若漪·博特刚小姐(Fräulein)啦? 但她看上去非常的不同于……"时,他还没有重新恢复他独立的思想。

博特刚小姐的回答向我们表明:除了他们是邻居这个简单的事实以外,在他们两人之间还有其他一些关系。她坚持要以"你"相称,他对正午的幽灵也曾不自觉地以"你"相称,但是,对这位活着的女孩,他改称为"您"。为了让他称"你",她申述道:"如果你觉得用"您"这种尊称更合适的话,我也可以这么用。但是,我觉得以"你"相称更顺当一些。我不知道:现在的我与过去我们一起友好地一起四处乱跑、相互打闹(bump and thump)的我有什么不同。在最近几年,要是您[2] 曾留心地注视过我,哪怕只有一次,也会觉察到。我这个样子已经有很长时间了。"

如此看来,在他们之间有一段童年的友谊,或许是童年的爱情。这样,使用"你"(du)就非常合理了。或许正如我们开始设想的那样,这种结局平淡无奇。然而,当我们认识到这一童年时代的关系出乎意料地解决了在他们现在的行为中所存在的大量细节问题时,我们就达到了一个更深的层次。例如,考虑一下汉诺德拍若漪－格拉迪瓦的手的举动。在诺伯特·汉诺德得到的关于检验以肉体形式出现的精灵的回答中,还有一个更为确定的理由来解释它。但同时,难道这不是一个明显的通过若漪的话语显示出来的、在他们童年时代占主导地位的"打闹"的再现吗? 然后再想一想,

---

① "Sie"在德语里是第三人称复数,它经常在平常的谈话中代替第二人称单数'du'。

② 从这里到她的下一次谈话中间,我们将会看到,若漪最后还是扭过来了,壮着胆子尽量以"您"相称。

关于是否他们在两千多年前共进过这样的美餐这一问题和格拉迪瓦询问考古学家的方式。通过女孩的生动记忆，那个年轻的男孩忘记了的个人童年时代再一次再现历史性的过去，我们就不难理解这个问题突然有了一种意义。现在这个发现使我们明白了年轻的考古学家对格拉迪瓦的幻觉也许是他所遗忘的童年记忆的一个反映。如果真是这样的话，它们就不是他的想象力多变的产物，而是在他没有意识到的情况下，被他所遗忘的童年的影像，但是它们仍然是由他身上的存贮物的作用所决定的。对于我们来说，虽然我们只能猜测它们，但是，从细节上显示这一幻觉的起源还是可能的。例如，他把格拉迪瓦想象为出身于希腊的一个受人尊敬的人，或许她是色雷斯祭祀的女儿。这一点好像与他所知道的她出身于希腊、名字叫若漪以及她属于一个动物学教授的家庭的情况相吻合。但是，如果汉诺德的幻觉是变形的记忆，我们就可以期望能在若漪·博特刚给我们的信息中发现一个那些幻觉根源的暗示。让我们倾听她将要说些什么。她已经告诉我们他们在童年时亲密的友谊，那么我们现在将要听到的是这一童年时代的关系的进一步发展。

"在那时，实际上，直到人们大约开始称我们为'少女'(Backfisch)[1] 的时候，我不知道为什么就明显地习惯于依赖你，并相信在这个世界上我再也找不到比你更值得信任的朋友了。我没有母亲、姐妹及兄弟，我父亲感兴趣的事是能在精神中发现一个蠕动的虫子，而不是我。每个人(也包括女孩)必定是被某种事情占据他

① 字面意思是"油炸鱼"。普通的德语俚语，等同于"时髦的年轻女子"或"少男少女"。

们的思想,并且他们时刻关注这种事情的进展情况。你那时就是这个样子。首先,你必须原谅我这样说,但是,我说的确实是真的。当你迷上考古学时,我发现你文雅的改变对于我来说是太荒谬了。并且,就像我现在所说的一样,它也不适合我要设计的你。最后,证明你[①] 终于变成了一个让人无法忍受的人,一个((至少在我看来是这样)眼睛不是长在头上的人,或者说,舌头不在嘴里的人,或者说是不再有我们童年友谊的任何记忆的人。而那个童年时代正是我深深执着的记忆。毫无疑问,这就是我看上去与从前不一样的原因。当我在社会上一次又一次遇见你,无论在最近还是在去年冬季,你都没有认出我。听你说句话就更少了。你对我和对其他的人一样,并没有什么区别。我对于你就像一缕清风,有着那过去常常被我弄乱的缕缕金黄色的头发的你,就像制成标本的美冠鹦鹉一样,而你迟钝、干枯,话语笨拙。同时,你又像一只始祖鸟一样堂而皇之。是的,就是那样,就是像他们挖掘出来的、称之为太古时代的怪物一样的东西。我不再怀疑的只有一件事情,那就是在你看来,我的脑袋里也存在着同样堂皇的幻想。在庞培,我就像某些被挖掘出来重新回到生活中来的东西一样。当你出乎意料地站在我面前时,我首先要做的就是理清你大脑中存在的那些你的想象力编造出来的令人难以置信的蜘蛛网似的东西。这样做之后,尽管它是疯狂错乱的,仍然使我感到高兴。因为,就像我告诉你的那样,我已不再怀疑你的这一点。"

就这样,她十分坦率地告诉了我们:随着岁月的变迁,他们的童年友谊变成了什么样子。因为女孩必须有某个她能把心依靠在

① 从这一点往后,她终于转向重新使用"你"(du)。

其上的东西，这种童年友谊在她身上成长着，直到她完全地陷入了爱河。对我们来说，若漪小姐，这个聪明伶俐和清纯透明的体现者，她自己的思想是非常透明的。无论如何，当一个人格正常的女孩在他的第一次示爱时，把她的爱指向她的父亲是普遍的正常规律。除了她父亲以外，若漪在她的家庭中没有任何其他亲人，这使她更是特别想这样做。但是，她的父亲把他的全部兴趣都投人到他的科学中，没有给她任何关怀。所以，她被迫把她的目光转向周围的其他人，这使她特别接近她的同年的玩耍伙伴。当他呆滞地不多看她一眼时，她的爱并没有因此而动摇，而是增长了。因为他变得像父亲一样被科学所吸引，并且被科学所阻止而远离生活和若漪。这样就使她能在她的不忠诚中保持忠诚成为可能：在她所爱的人身上再次发现她的父亲，以相同的感情来包容两者。或者，可以说，在她的感表中两者是同一的。对于这一段精神分析，我们的合理性是什么？哪一个似乎是荒谬的？这位作者已经把它以一种单一的形式提供给我们，但是，这是高度特征化、细节性的形式。当若漪描述那个极度困惑她的，在从前的玩耍同伴身上发生的变态时，她通过把他比做一只始祖鸟来漫骂他，这个像鸟一样的怪物是属于动物学考古研究范围的。以那种方法，他发现表达这两个同一的形象的简单方法。她用来进行抱怨的话语同样适用于她所爱的男人和她的父亲。我们会说，这个始祖鸟是一个折中的概念或一种中介观念，[1] 在这个概念中，她所爱男人的愚笨思想与她父亲的相似思想协调一致。

[1] 这类观念在梦中起到重要作用。的确，在梦中基本的心理过程是主流。参见《梦的解析》(1900*a*,P.F.L.,4,755)。

对于那个年轻的男人来说,事情就表现出不同的另一面。考古学占据了他的整个身心,剩下的就是对一个大理石或青铜的女人雕像的一点兴趣了。他童年时的友谊,没有发展成一种强烈的激情,而被溶解了。并且,当他在社会上遇到童年的玩耍伙伴时,他自己对童年友谊的记忆改变了,他没有认出她,甚至也没有注意到她。当我们进一步进行研究时,我们的确就会怀疑:是否"忘却"(forgetfulness)就是对发生在我们年轻的考古学家身上的那些记忆的命运的一个正确的心理描述。有这样一种忘却,即使记忆被一种困难所掩盖,仿佛某种内部的抵抗力量正在和它的对手在做斗争,通过一个强有力的外部的召唤,记忆仍能被唤醒。我们在心理病理学中以"压抑"(repression)来命名这种类型的忘却,并且,我们的作家带给我们的这个例子好像是一个压抑的例子。目前,总的来说,我们还不知道对一个印象的忘却是否和它在头脑中的记忆痕迹的缓慢消失有一定的联系。通常,被压抑的东西的确是直接干脆地进入记忆中的,但是,它有一种有效的行动能力,并且,在某种外部事件的影响下,总有一天它会产生这样的结果:即它被看做是忘却记忆的一种变更产物和其衍生物。除非我们采取这种观点来看待它们,否则它们就处在不可理解的状态中。在诺伯特·汉诺德的幻想中,我们好像已经认识到这个格拉迪瓦是被压抑的,是他和若漪·博特刚童年友谊的记忆的衍生物。当一个人把色欲情感系在压抑的印象上时,即当他的色欲生活被压抑所攻击时,就会期望像这样被压抑的一种东西以特殊规则回归。对于这种事例,有一句古老的拉丁谚语,虽然最初它也许只是被应用在通过外部的影响而进行的驱逐行为上,而不是内部冲突上,但是,它说的很正确。"你可以用干草叉驱逐本性,但她总是会回来"(Naturam

expelles furca, tamen usque recurret)[1] 但这并没有解释全部的内容。它只是让我们知道被压抑的本性要回复这样的事实。它并没有描述出这一回复的高度明显的方式,它好像是通过一种存心不良的叛逆行动被完成的。它被精确地选择作为压抑的工具——就像拉丁谚语所说的"干草叉"一样——变成了回复的运输工具。最后,在压抑力量作用之中和之后的被压抑的东西证明它本身就是胜利者。这个事实几乎没有引起人们的注意,而事实上它本应值得多加考虑的。它在一幅佛雷西·洛普思(Félicien Rops)的著名雕版画中揭示了这一点,比其他很多的例子更能给人留下深刻的印象。圣徒和忏悔者生活中压抑的典型事例也证明了这一点。无疑,一个苦修的教士已经逃离现世的诱惑躲到受难的救世主的形象中。这时十字架像一个阴影一样沉下去,代替它的却是一个赤裸的女人的形象,她以同样的受难姿态出现。这个女人形象光芒四射,富有性感。某些缺乏心理洞察力的艺术家以一种相似的诱惑表象方式,在十字架上救世主旁边的某个地方傲慢无礼和洋洋得意地显示罪(Sin)。只有洛普思才把罪放在十字架上救世主所在的地方。当被压抑的东西回复时,他好像知道它从压抑的力量本身出现。

为了使某人认识到在病理中,无论以任何方式回复那些受到压抑的东西,在回复状态下,人的意识是多么敏感,以及任何细小的相似都能够受到压抑的东西在压制力下产生并且发挥作用,都有必要停下来理一理头绪。我曾经有一次在治疗中遇见一个年轻

---

① 事实上这是贺拉斯(Horace)的一句诗(信件,I,10,24),在德文版中是误引了。

人，他几乎还是个孩子。在初次不情愿地知晓了性行为后，他就开始逃避生理上性的欲望。为此，他用各种各样的方式来压制性欲，他集中热情学习，更加依赖母亲，总之把自己假想成孩子一样。在此，我并不想探讨由于一次性的失败而导致他压制性欲等和他母亲有关的行为，但我想描述一件更少见的奇怪事情，就是在一种几乎不可能的情形下，他的另一个防线崩溃了。数学使他把兴趣从性上转移开了，这就是让·亚克·卢梭被迫从一位不满意他的夫从那里听来的忠告——“断绝与女人的来往，去研究数学吗(Lascia Le donne e studia la matematica)！因此我们的逃跑者也是这样热忱地全身心地投入到学校里教授的算术和几何中去了。直到有一天，在面对某些明显是很简单的问题时，他的理解力突然无能为力了。可能是这样的两个问题：“两个物体相互接近，一个以一种……的速度，等等”和另一个问题“在一个圆柱上，它面积的半径是M，描述一个圆锥……等等。”其他的人肯定不会把这些问题作为对性的异常惊人的暗示，但他感觉到数学也背叛了他，他也从数学那里逃离了。

在现实生活中，如果诺伯特·汉诺德是某种借助于考古学的帮助，以这种方式来排除大脑中的爱和他童年友谊的人，那么，根据规律，他在童年时代所爱的女孩被忘却的记忆，应该在他的身上回复成一个古代的雕刻，这才符合逻辑。与格拉迪瓦的大理石雕像共浴爱河是他命运中非常有价值的东西。这可以归因于一种无法解释的相似性，这种相似性使他忽略了活生生的若漪，也对他的感觉产生了影响。

我们关于年轻考古学家的幻觉的观点，也是若漪小姐的观点，因为在她的“坦诚、详细和富有建设性的苛评”末尾所表达的满足

感正是基于他第一次在格拉迪瓦身上产生的兴趣和她自己相关的一个认识,而不是别的什么事情。这正是她所不希望的,尽管它以所有幻觉作为伪装,她还是看出它是什么了。然而,给他实施的精神治疗现在完全地完成了它在他身上的有效作用。他感觉自由了,因为,他的被扭曲的幻觉和不充分的复制事物代替了他的幻觉。他也毫无疑问地记起她,并把她认作是欢快的、本质上并没有任何改变的、聪明伶俐的玩耍伙伴。但是,他又发现某些很奇怪的事情……

女孩说:"你的意思是说:某人为了再生而不得不去死。而且,它必定是毫无疑问的适合考古学家的。"无须证明,因为他追随考古学方法,使他不得不走间接道路才能从他们的童年友谊到现在形成的新关系。因为这个缘故,她仍然没有原谅他。

"不,我是指的你的名字。因为'博特刚'和'格拉迪瓦'意味着同样的东西,并且,还描述了某个'以优美姿态走路'的人。"

我们的主人公开始扔掉他的谦恭,扮演一个积极的角色,我们对此毫无准备。显然他的幻觉已经完全的被治愈了并且他已经控制了幻觉,他自己撕破幻觉这个蜘蛛网的最后一缕丝线证明了这一点。这也是病人发现其幻觉背后被压抑的东西后释放他们幻觉的冲动时的典型表现。一旦他们理解了这一点,他们自己就会提出一些方案,解决那些突然进入他们脑海中的最终的也是最重要的奇怪的情形。我们已经猜测出想象中的格拉迪瓦的希腊出身大概只是出于希腊名字若漪,但是我们还没有大胆地研究"格拉迪瓦"这个名字本身,只把它当作诺伯特·汉诺德想象中的无障碍的创造物而放过去。但是,你瞧!正是那个名字现在被证明是一个衍生物——事实上是一个翻译——是在他遗忘的童年中,他所爱

的女孩被压抑的姓名的翻译。

现在完成了对幻觉的追溯,并解决了这个问题。无疑,作者所补充的东西是为他故事的和谐完美的结尾而设计的。当我们听到那个在早些时候,被迫扮演迫切需要治疗的可怜角色的男青年,仍能继续去发现并成功地唤起他自己过去曾受到折磨的在她身上的某些情感时,我们只能重新确信他的将来。这样,当他提及先前在麦里革宫中打断他们亲密交谈、令他产生好感的那个年轻女士,以及承认她是他第一个感觉非常可爱的女士时,引起若漪的嫉妒。无论在哪里,若漪要冷淡地离开他时,强调现在所有的事情都使他回复理性。她自己也不能继续这样。他就能拜访吉莎·哈特来本(或者说无论她现在叫什么名字),并且给予她某些科学的帮助,使她实现访问庞培的目的。然而,她自己必须返回到阳光饭店去,在那里,他父亲盼望她回去吃午饭。或许他们在某个时间会在德国的某个舞会上或月球上再一次相遇。但是,他再一次能以讨厌的苍蝇为借口,首先将她的脸颊,接着是嘴唇据为己有,直到使他自己处在一个男人在作爱中不可避免的进攻性义务行动中。当若漪宣称现在他真的要回到她父亲那里去,否则他就会挨饿时,一个阴影好像要降临在他们幸福之上了。"你父亲?……会发生什么?……"但是,聪明伶俐的女孩能迅速地使他平静下来。"或许什么也不会发生。我不是他动物学收集品中必不可少的部分。如果我在那里,或许我就不会如此愚蠢地把我的整个身心都奉献给你了。"然而,在她父亲产生反对她的观点之前,一个对他们有利之处就是汉诺德只须到卡布里,在那里抓住一只法拉可列乃西斯蜥蜴(Lacerta faraglionensis),把这一生物在这里放生。然后再一次在那个动物学家的面前抓住它,让他在大陆上的法拉可列乃西斯蜥

蜴和他女儿之间做出选择。很容易看出,这个设计出来的方案中存在着一个辛辣的、嘲讽的计谋。如其所是的那样,它是一个警告。告诉她的未婚夫不要和她为他设计的模式保持太紧密的关系。在这里,诺伯特·汉诺德通过显示在他身上发生的各类明显变态的微小迹象,重新使我们确信他是那样的。就像度蜜月的埃德温和安格里那从未激怒过他一样,他建立,他和他的若漪应该到意大利和庞培度蜜月。他完全忘却了记忆中的他对那些幸福情侣的全部反感情绪。完全忘记了那两对根本没有必要从他们德国家乡旅行一百多公里到这里的情侣。作家提出一个这样的遗失记忆,把它作为一种态度改变的最值得信赖的标记肯定是正确的。若漪对"还处在再次被挖掘的废墟场景中的、她的童年时代的朋友"提出的关于他们蜜月场面计划的回答是:她并没有感觉到非常愿意做这样的决定。

现在这幻觉被一个美丽的现实所打破了。但是,在这两个恋人离开庞培之前,这个幻觉仍然是值得骄傲的。街道铺着古代的铺路石,他们来到那个在维阿·康所拉雷(Via Consolare)的人口处的达赫库拉尼门(Herculanean Gate),这时诺伯特·汉诺德停了下来,请女孩走在他前面。她对他的话心领神会,"她用左手把她的裙子轻轻地向上提起一点点,若漪·博特刚,这个复活的格拉迪瓦,在他前面优雅地走过,他的眼睛紧紧地盯着她,就像在梦中那样注视着她。就这样,她以轻盈优美的步态穿过洒在街道石板上的暖暖的阳光,来到街道的另一端。"随着爱情的胜利,那在幻觉中美丽珍稀可贵的东西也一样得到了重新的认识。

然而,在他最后的明喻中——关于"被挖掘出来的毁灭物——童年时代的朋友"——作家给我们展示了利用他被压抑的记忆作

为伪装的主人公的幻觉的象征意义的关键之处。实际上，脑海里曾经一度被保存起来无法触及的一些东西，只有在这个类比的例子中得到了最好的表现：庞培作为一个受害者被埋葬了，而通过铁锹的挖掘工作它能够得到再现。这样，正是这位年轻的考古学家，在他的幻想中不由自主地来到庞培，这个地方是使他回忆起他年轻时的爱情对象的发源地。的确，作家停留在他敏锐感觉体验到的、在一个人身上具有的特殊精神过程与人类历史中一个孤立的历史性事件之间非常有价值的相似性上是非常正确的和非常合理的。①

（二）

我们起初准备去做的仅仅是借助确定的分析方法来观察研究两三个在《格拉迪瓦》一书中随处可见的梦。那么，我们被引导去解剖分析整个故事和检查两个主要角色的精神发展过程，这样的情况是怎样发生的呢？实际上，这是一项必不可少的工作，它是一个基本的初步的步骤。当我们试图解析一个现实中的人的真实的梦时，我们不得不借着他的性格和经历来关注我们自己，我们不仅要知道他的梦的经历之前的一些事情，而且要追溯到很久以前的事情。就我的观点来说，现在我们还不能开始我们真正的任务，这之前我们还必须回顾一下故事本身的内容，作一些深入的初期工

① 弗洛伊德在以后的文章中，不止一次地用庞培的命运作为'压抑'的比喻。例如，在这篇文章之后不久所写的"鼠人"(Rat Man)的病例史(1900*d*,P.F.L.,9,57)。

作。

无疑,我的读者已经对他们所注意到的事实感到迷惑了。到目前为止,我对待诺伯特·汉诺德和若潍·博特刚的精神的各个方面以及他们的活动的态度是:好像他们是活生生的现实中的人而不是作家创造出来的,好像作家的精神绝对是透明的中介物而不是使其折射或使其模糊的中介物。因为作家通过称他的故事是"幻想"(phantasy)而特意宣布它是对现实的摹写,而我的程序似乎更为复杂,也更令人迷惑。然而,我们却发现他的所有描述是如此忠实地从现实上复制下来的。如果格拉迪瓦不是被作为幻想的产物来描绘而是作为一个精神病研究病例来描绘,那么我们就不能把她作为对象了。作家只有在以下两点上是利用他的特权来设定他的三段论的大前提的,而这个大前提的根源在现实规律中似乎并不存在。第一次是在他让年轻的考古学家遇见一个毫不令人怀疑的古代浮雕的地方。这个浮雕是如此地像一个活生生的人,在很久以前,这个人就存在于他的记忆中。不仅她走路时特殊的脚步姿势和雕塑非常像,而且身体姿态和面部表情的每一个细节方面两者都非常相似,以至于这个年轻的考古学家能把那个人的肉体外表认为是有了生命的雕像。第二次是在他使这个年轻的考古学家在庞培遇见这个活生生的女人的地方。因为这个死去的女人只有用他的想象力才能被安排在那里,而且去庞培的旅行实际上使他更远离这个活着的女人,这个女人就是那个他曾经在他所居住的城镇的街道上看见的女人。然而,作家的这个第二次提供的条件是不包括从现实的可能性中分离出来的强烈倾向。它仅仅是利用这个毫无疑问地在许多人类历史事件中起过作用的偶然性而已。另外,他利用它达到了一个很好的目的,因为这一偶然性映

射了产生偶然性的绝对真理,即这种逃离是使一个人返回他所逃离的东西的工具。第一个大前提好像更倾向于幻想,完全是从作家的武断决定中跳出来的。接下来的内容所依靠的这个大前提,是存在于雕像和活着的女孩之间的更进一步的相似性。更为严肃认真的选择仅仅是严格地限定于当其迈步前行时的脚步姿势的单一特征的相似性。在这里我们可能会容许我们自己的幻想伪造一个与现实相连接的链条。"博特刚"这个名字可能指向属于那样家庭的、那个由于优美的步态已经在古代被认为与众不同的女人这样的事实,并且,我们可以假想德国的博特刚家族是从罗马的一个家庭延续下来的,这个罗马家族有一个步态与众不同的成员,她的步态被艺术家以雕像的形式永恒化了。然而,因为人类形体的不同变化之间不是相互独立,以及实际上即使在我们自己之中古代的形式也一再地再现(就如我们能在艺术收藏中所见的那样),一个现代的博特刚会在所有的其他身体结构特征方面也一样重复她古代祖先的形体特征,这不会是完全不可能的。但是,取代这样的玄想,从作者本身去探究那个创造物的衍生部分的根源是什么无疑是更为明智之举。那样,我们预期可以再次显示一个表面上武断的决定实际上是如何建立在规律上的。但是,因为通向存在于作家头脑中的根源的道路还没有向我们敞开[1],我们将留给他一个同样的权利,例如,一个同莎士比亚在《李尔王》[2] 中所利用的同样的权利。让他去构建一个建立在不可能的大前提之上的故事

① 参见本文第 86 页"第二版附笔"。

② 关于对《李尔王》中的'不可能的前提'的评论,将会在弗洛伊德的文章《三个匣子的主题》的末尾找到(1913*f*,246)。

情节,这个故事在生活中是完全真实的。必须重申,除此之外,这个作家已经呈现给我们一个完美的、正确的精神病研究案例,我们根据它就可以衡量我们对大脑运作的理解能力—— 一个病例的历史,可能是被设计出来用于强调治疗心理学确定的基础理论的治疗历史。作家做这些工作是让人感到非常奇怪的。但是,如果被问到这一问题,他完全拒绝回答任何这样的询问,那么该怎样办呢? 抽取类似性和赋予事物意义是非常容易的事情。我们会不会也是把一个远远地背离作家意图的隐秘意义塞进这个迷人的、诗一样的故事中的呢? 有可能是这样。我们将会再回到这个问题上。然而,因为这时,我们试着使我们远离通过几乎完全是用作家自己的语言来讲述这个故事的、这样倾向性的解析。任何把我们的再创作和《格拉迪瓦》的原文做过比较的人都会承认我们所做的这些工作。

或许,在大多数人眼里,他的工作是精神病学研究,可能也是对作家的一个贫乏的恭维。我们听他们说,一个作家应该处在任何与精神病学相联系的方法之外,应该把病理学精神状态的描绘留给医生去做。真理是富有创造力的作家从来就不真实地遵守不可违背的绝对命令。对人类精神的描述的确是他自己的学科范围。他自从古时起,就是科学的先驱,也是科学心理学的先驱。但是,处在精神状态作为正常的状态所描述和作为病理学的描述之间的界限既是随意的,又是贯穿的,我们每一个人都可能在一天中穿越它许多次。在另一方面,如果精神病学把自己永远努力限制在从大脑微妙器官整体的伤害中所产生的严重和幽暗的疾病研究范围内,它就会犯错误。产生于较轻微的和能纠正的健康之间的偏离,和我们今天能追溯的在心理力量的相互作用中的紊

乱，我们对它们也很感兴趣。确实，只有把这些疾病作为中介手段，才能把精神状态理解成正常状态或是严重的疾病现象。这样，创造性的作家就同时也是精神病学家，同样，精神病学家也能被当作一个富有创造力的作家，并且，一个精神病学的主题没有牺牲掉任何它的美，对这个主题的诗意处理能就证明这个观点是正确的。[①]

这一病例的历史和对它治疗的富有想象的描绘是正确的。现在，故理讲完了，我们的悬念也得到了满意的解答。关于这个故事，我们就能有更好的解释了，并且，现在，我们将用我们的专业术语来重新解释它，在这样做的过程中，对于重复我们在前面所说的东西的必要性，我们将不会再考虑了。

诺伯特·汉诺德所处的状态经常被作家说成是“幻觉”(delusion)，并且，我们没有理由拒绝作家的这种设计。我们也能说出“幻觉”的两个主要特征，的确，这两个特征并没有彻底描述幻觉，但却把幻觉从其他的不正常的状态中明显地区别出来。第一点，它是一组在身体上不产生直接作用但被心理暗示多样化的病态现象之一。其次，被“幻想”(phantasies)站上风这样的事实所特征比，这就是攫取信念和获得对行为的影响。如果我们回忆汉诺德为寻找格拉迪瓦在火山灰上所留下的特别足迹而去庞培的旅行，我们将会有一个好的在幻觉主宰下的行为的例子。精神病学家或许将会把诺伯特·汉诺德的幻觉放置在这个“妄想狂”(paranoia)大

---

① 弗洛伊德对富有创造性的作家所提供的心理病理学材料的分析史是在他死后出版的论文《戏剧中的变态人物》中出现的（1942*a*，119页以下）。

组中,及可能将其描述为“恋物狂”(fetishistic erotomania),因为关于它最突出的事情是他与一件雕刻发生的爱情,以及与这个爱情相伴随的对每件粗俗东西的情趣(这是精神病学家的观点)。这个年轻的考古学家对脚和脚的姿势感兴趣必定意味着“恋物癖”(fetishism)。而且,在根据它们所处理的对象不同而对不同种类幻觉的归类和命名的所有这样的体系中存在一些不稳定的无意义的因素。[①]

另外,因为我们的主人公是一个有能力发展这样奇怪的嗜好物的幻觉的人,一个严肃认真的精神病学家将会立即给他贴上“退化”(dégénéré)的标签,并将会研究使他无悔地变成这样命运的遗传特征。但是,在这里,作者因为一个恰当的理由而没有附和精神病学家。他希望把主人公带到离我们更近的地方,这样可以使移情(empathy)更容易些。因为我们的读者是作为以人性尺度来衡量的正常人。对这一“退化”的诊断是否正确将会立即把年轻的考古学家和我们的距离拉远。作家也没有非常关注这种状态的遗传特征和构成的先决条件,但是,在另一方面,他深深地进入到能使这样一种幻觉产生的个人心理性格特征(mental make－up)之中。

在一个重要的方面,诺伯特·汉诺德的行为表现非常不同于一个正常人。他对活生生的女人不感兴趣,他所从事的科学把那一兴趣从他身上拿走并移置成对大理石或青铜制成的女人雕像的兴趣。这不能被视作是微不足道的特殊性,相反,它是被描述的事件

① 事实上,汉诺德的病例将不得不作为一个歇斯底里性的幻觉来描述,而不是妄想狂,他的病例中缺乏妄想狂的表现。

的先决条件。因为，某一天，在通常只指向女人的兴趣整个地移置到一件这样的特殊的雕像上，并且，他的幻觉也伴随着它产生了。接着，我们就见到在我们眼前展开的行为方式：他的幻觉通过事件的一个欢快情节得到治疗和他的兴趣从大理石雕像移置回到一个活生生的女人身上。作家不让我们跟随导致主人公从女人转移开所产生的影响，他让我们知道的只是他的态度，但是，他的先天的性情不能解释这一点，相反，这个态度包括一定数量的想象（并且我们可以加上，性俗的）的需要。接着，就像我们在故事的后面所知道的那样，他并不逃避他童年时代的其他伙伴：在童年，他和一个可爱的小女孩建立了友谊（而这个友谊对于她来说是一直不可分离地伴随着），他与她一同分享他好吃的零食，也常常地攻击她和让她弄乱他的头发。那么成熟童年的性冲动正是在像这样的情感中及像这样的爱和相伴随的攻击中找到了它的表达。它的后果只有在后来才出现，但那时它是不可抗拒的，而只有医生和富有创造力的作家通常才把在童年时期的它当作是性冲动。因为我们的这位作家使他的主人公突然之间就产生了一种对女人的脚及它们被放置方法的生动兴趣，这向我们清楚地证明了他也是持这种观点。主人公因为这一兴趣必定在科学家之声誉和他居住的小镇上的女人们中间带来不好的一个恋脚狂的坏名声。但是，我们不能就因此而逃避，不把这一兴趣追溯到他童年玩耍伙伴的记忆中去。因为，无疑即使那个女孩在童年时代也显示了：在她走步向前时，几乎是与地面垂直地抬起的动作与她的脚趾尖相伴随着的、同样与众不同的优美步态。并且，还因为它是对诺伯特·汉诺德如此重要的一个古代大理石浮雕的步态一样的表象。我们可以顺便加上一句，作者对他明显的恋物癖现象的推演是完全与科学相同的。

实际上，自从毕耐特(Binet,1888)起，我们就试着把恋物癖追溯到童年时期的性印象中。[1]

这种长期逃避女人的状态使一个人产生对幻觉的敏感性，或者，就像我们习惯上所说的那样，是对于幻觉形成的敏感"性情"(disposition)。当一个偶然印象唤起已经被忘却的童年经验及至少留有性欲色彩的童年经验时，精神紊乱的发展就开始了。然而，如果我们考虑到接下来的内容，"唤起"一定不是恰当的描述。我们必须重复作者用正确的心理学专业术语所进行的精确解释。当诺伯特·汉诺德看见那个浮雕时，他并没有想起曾经在他童年的朋友身上看见过一种相似的脚的姿势，他根本没有想起任何东西，但是，浮雕带来的所有作用，都是起源于与他的童年印象这一连结中。这样，童年的印象被激起，它开始行动了，所以它开始产生作用，但是，它还没有进入意识。它还保持在"无意识"状态，用一个今天在心理学领域不能回避的术语来说，就是"无意识状态"。我们渴望这一无意识不应被包括在哲学家和自然科学家的任何争论中，因为，他们的争论经常被认为是再也没有比词源学更重要的东西了。因为这次我们没有比"无意识"更好的名字，没有这个人所相关的意识状态的心理过程积极行动，那就是我们"无意识"这个词所意味的全部内容。某些思想家试图争论是否有这种无意识问题。因为它无意义，我们只能假定他们从未处理过相应的心理现象，他们是处在每个都是积极行动着的、强烈的、同时也是意识到

---

[1] 毕耐特有关恋物癖的观点，在弗洛伊德的《性欲三论》(1905*d*)中有所描述，然而，他1920年又给它加了一个脚注，对它们的充分性提出怀疑(P.F.L.,7,67及注①)。也可见弗洛伊德关于恋物癖的论文(1927*e*,同上,7,345)。

的心理过程的规则经验的迷惑下，他们不得不去学习(我们的这位作家知道的很清楚)。尽管无意识强烈地产生作用，但是，哪怕是在意识中的最少残留也都是与意识分开来的，并极其确定地存在心理活动过程中。

就在前面的早些时候，我们说诺伯特·汉诺德与若漪的童年关系的记忆是处在“压抑”(repression)状态中，并且，在这里，我们称其为“无意识”的记忆。所以，我们现在必须注意在这两个确实是在他们的意义方面看上去是巧合的专业术语之间的关系。清除这一阻碍是容易的。“无意识”是一个宽泛的概念，“压抑”是一个很窄的概念。所有被压抑的东西都是无意识的，但，我们不能说所有无意识的东西都是被压抑的。如果当汉诺德看见那个使其想起他的若漪的步态的浮雕时，作为他早些时候无意识记忆的东西，将同时开始变成活动和意识，并且，这还将证明它在早些时候是未被压抑的。“无意识”一个纯粹的描述性的术语，我们可以说，它在某些方面同一于一个静态的描述。“压抑”是一个动态的表现，它考虑到心理力量的相互作用，它暗示存在着一种正在寻找产生各种各样的心理效果(包括变成意识)的力量的呈现。但是也包括能阻碍某些这样的心理效果的相反力量，再次，还包括变成童识的力量。虽然某种被压抑的东西很强烈，但它依然不能进入意识。这就是某种被压抑的东西的标志。因此，在这个汉诺德的病例中，浮雕出现的时刻起，我们关注的就是被压抑的某种无童识的东西，或者更为简洁地说，是被压抑的某种东西。

关于诺伯特·汉诺德与那个有着优美步态的女孩之间的童年关系的记忆是被压抑的，但是，这还不是正确的、职业的心理学观点。只要是我们只处理记忆和观念，那么，我们就始终停留在表面

状态。在精神生活中,惟一有价值的就是感情。除非心理力量拥有唤起感情的特征,否则它们是没有意义的。观念受到压抑只是因为它们与不应该发生的感情释放相关联。说压抑作用于感情将会是更为正确的,但是我们只有在它们与观念[1] 的关联中才能了解它们。所以它们是诺伯特·汉诺德被压抑的性欲情感,因为他的性欲知道和已经知道在他的童年时代中,除了若漪·博特刚以外,没有其他的对象,而关于她的记忆被他忘记了。那一个古代的浮雕唤起了他身上处在睡眠中的性欲,并且使他的童年记忆开始活动起来。由于对他身上出现的性欲的一种抑制的缘故,这些记忆只能作为无意识的记忆而开始运作。现在在他身上发生的是性欲力量和正在进行对其压抑力量之间的斗争,幻觉就是这种斗争的显示。

我们的作家忽略了导致主人公性生活压抑的原因。因为,汉诺德对科学的关注只是压抑所使用的手段。医生将不得不对此挖掘得更深些,但是,他或许也不能在这一病例中偶遇见这一理由。但是,就像我们一贯尊敬的这位作家那样,这位作家在向我们成功地显示了被压抑的性欲的唤起是怎样从服务于产生压抑的手段领域中走出来的。正是那个女人的大理石雕刻的古董,把我们的考古学家从他对爱的退却上拉开,并警告他偿还我们从出生时起就欠下的生活债。

由浮雕所引起的心理过程在汉诺德身上的首次显示就是幻想,是那个在它之中再现对那一形象的沉溺的幻想。对于他,好像

---

① 为了与弗洛伊德的后期和更为详细的关于压抑的论述相一致,有关这一问题需要用不同的方式来表达。例如,在弗洛伊德的论文《论无意识》(1915*e*,P.F.L.,2,179～189)中的第三、四部分可以找到这方面的论述。

有某些"当代"(to-day)的东西在这一形象里面,用最有感觉的话语方式说,仿佛那位艺术家是在"生活中的"她走在街道上时扑捉到她的。他给那个古代浮雕女孩取名为"格拉迪瓦",这是他从他的驰骋于战争中的战神模型——马尔斯·格拉迪乌斯的表示性质的形容词上构建的名字。他赋予她越来越多的人格特征。她可能是一个受尊敬的人的女儿,或一个贵族的女儿,或是神庙的侍从的女儿。他想从她的特征中追溯出一个希腊血统,并且,最后,他感到不得不把她从喧闹的都市生活中转移走,转移到更为平静的庞培。接着,在那里,他让她穿过用火山熔岩铺成的街道,因为只有这样,她才有可能从一边走到街道的另一边。他幻想的这些产物好像荒谬到了极点,但是,同时它们也都是不可怀疑的。确实,当它们首次引起刺激去行动时——就是当这个考古学家被思想中的脚的姿势是否对应着现实问题不断的困扰时,他为了检查现实中的女人和女孩的脚面开始对生活进行观察——这一行动甚至以有意识的科学动机做掩护,仿佛他所有在格拉迪瓦这个雕刻上的兴趣都是从他职业性关注考古学这个土壤中跳跃出来的。在街道上的那些女人和女孩,被选择成为他观察的主题。他的行为是赤裸裸的,当然,他必定也采取其他的方式,我们只能认为他所采取的方式是对的。毫无疑问,我们自己也能处在汉诺德一样的状态中,就是像他在关于格拉迪瓦的幻想的最初那样,尽可能地忽略他的研究动机。就如我们在后面将要知道的那样,他年少时爱的记忆的反映就是这些记忆的衍生物。在这些记忆以一种未修饰的形式进入意识的努力失败之后,它们发生了变态和扭曲。这一雕像具有某种当代的东西,它替代了他关于那种步态只属于一个他知道的和她在"现在这个时间"就穿过街道的女孩的认识。这只是一个

表面的美学判断。在这一雕像是作为"从现实生活中"来的,并且是以希腊人作为其主题的幻想之后,还有一个名字叫若漪的人存在于他的记忆里。这就意味着这个人是在希腊"生活"。在我们的主人公的这个幻觉被治疗好之后,就像我们在故事的末尾从我们的主人公自己那里知道的一样,"格拉迪瓦"是一个意味着"流光溢彩地和优雅灿烂地走路"的某人的姓氏"博特刚"的一个很好的翻译。有关格拉迪瓦的父亲细节知识,起源于汉诺德所了解的知识,那就是若漪·博特刚是大学里受人尊敬的教授的女儿。这被很好地解释为古典术语的"神庙侍从"。最后,他的幻想把她转移至庞培,并不是"因为她恬静、安详的本性好像适合这一地点",而是,因为对于他来说,在他的学科中不能发现其他的或更好的类似地点。并且,通过模糊的信息渠道,他还能在这个地点逐渐地了解他记忆中的童年友谊。一旦他使自己的童年时代和古代相符合(对于他来说,做到这一点非常容易),那么,在庞培被埋葬(过去和伴随它的被保存状况的消失)和通过被描述为"心灵感应"而被我们知道的压抑之间就存在着完美的相似性。[①] 在这里,他使用了象征意义的手法,这与作者让那个女孩有意识地面对着故事中的幻觉所使用的手法是相同的。"我对自己说,即使是依靠我自己,我也应该能在这里挖掘出某些感兴趣的东西。当然我没有指望发现我的……"接着,在故事的最后,她答复了汉诺德设计的他们的蜜月计划,同时也提到"她童年时代的朋友"。从某种意义上说,她的这个朋友还处在和再次被挖掘出来的废墟一样的状态中。

---

① 参见《日常生活的精神病理学》(1901*b*,P.F.L.,5321)和"鼠人"病例史(1909,同上,9,111页以下)。

因此，正是在汉诺德的幻觉似的幻想和幻想的第一次行动的产物中，我们已经发现有着决定因素的产生于两个不同根源的衍生物。其中的一个是向汉诺德自己显示的那个，另一个是当我们检查他的心理过程时被揭露出来的我们见到的那一个。从汉诺德的观点来看，对他来说，其中的一个是意识得到的，另一个是完全未意识到的。一个完全是从考古学的科学观念领域中衍生出来的，另一个是从已经在他身上行动的、压抑的童年记忆和附属于它们的情绪本能中产生的。可以这样描绘它们：如其所是，一个在表面上存在并掩盖另一个（第二个掩藏在第一个的后面）。科学研究的动机可以被说成是无意识的性欲的借口，并且，科学已经将自己归于幻觉的科学之下。然而，无意识的决定因素不能同时有效地作用于任何不能使意识（即科学的决定因素）得到满足的事情，这一点是不应该被忘记的。这一幻觉的症状——幻想和相似的行动——实际上是在两股心理能量流之间的妥协的产物，并在一个妥协中，采取的是两部分都要求的那些东西，但是，每一方必须放弃它想要得到的东西的一部分。在达成妥协的地方肯定进行着斗争——在这一病例中是我们所假设的在抑制性欲冲动的力量和将其保持在压抑之中的力量之间的冲突。实际上，在幻觉的形成过程中，这种斗争就一直未停止过。在达成每一个妥协之后，攻击和抵抗就重新开始，这就是说，永远不会完全满足。我们的作家也是了解这一点的。这就是为什么他安排一个特别的（作为进一步发展的保证和前兆）不安来统治他的主人公不正常的心理状态。

幻觉和决定的双重动机及以压抑对行动动机起重要作用为借口的意识构建，这些明显的特殊性我们将在故事的进一步发展过程中经常或许是更为明显地碰到。因此，这正好就像它本来的那

样，因为这个作家就是这样抓住和表现疾病心理过程的可靠的主要特征的。

诺伯特·汉诺德的幻觉过程伴随着一个梦的发展，因为这个梦并不是被任何新的事件所偶然地引起的，而好像完全是从他的心里出现的，就像它所是的那样被冲突所添塞。但是，让我们在他的梦的构建中探究作家是否也是我们所理解的那样，先暂停一下。让我们首先问一问，精神病科学对于他关于幻觉的起源假说和这一假说对于压抑和无意识所起的作用、对于冲突和妥协的形成所采取的态度是什么，已经说了些什么。简洁地说，就是让我们问一问对这个幻觉的起因的想象表象是否能在科学面前站得住脚。

在这里，我们不得不给出将可能是出乎意料的答案。实际上，情况正好相反：而是科学在作家的成就面前站不住脚。科学允许在遗传和幻觉及其创造物的构建的前提条件之间的鸿沟扩展开来，它好像是有准备的出现的—— 一个我们发现我们的作家已经填充的鸿沟。到现在为止，科学并不怀疑压抑的重要性，科学并没有认识到：为了解释心理病理现象的世界，无意识是绝对必要的，它并不在心理的冲突中寻找幻觉的基础，并且它并不把幻觉的症状看做是妥协的结果。那么在统一的科学面前，我们的作家是孤立无援的吗？不，事实并不是那样的（那就是说，如果我可以把我自己的工作算做是科学的一部分的话）。从很多年前直到最近，他几乎总是独自一人在这里，[①] 我自己已经用专业术语证明和阐述了我从詹森的《格拉迪瓦》提炼出来的所有观点。我指出，当把最

① 参见布吕勒的重要著作《情绪、暗示、妄想狂》和荣格的《诊断学的联想研究》。今天，我回顾上面所说的东西，认为它是不正确的。因为，据报道，由我开始的"精神分析运动"已经广泛地扩展开，并且，不断地进步。

多的细节联系到熟知的歇斯底里和强迫症的状态时，这些心理紊乱的个人的决定因素是部分本能生活的抑制和通过抑制本能表象的观念的压抑。[①] 不久，在接下来的关系到幻觉的某些形式时，[②] 我还要重复同样的观点。在这一因果关系中所考虑的本能是否总是性本能的成分或者是否可能是同样的另一种本能成分的问题，是可以被看做与在《格拉迪瓦》一书中所分析的特殊病例不同的问题。因为在我们的作家所选择的例子中，非常确定地需要讨论的东西是性欲情感的抑制，而不是其他的问题。我关于心理冲突的假说和两个心理能量流之间的相互斗争所达成的妥协会形成各种症状的假说是合情合理的——这一点已经被我在实际生活中观察和治疗病人的例子中证明了，就像我已经能在诺伯特·汉诺德的想象的例子中所做的一样。[③] 甚至在我之前，皮埃尔·让内(Pierre Janet)，伟大的精神病学家沙可(Charcot)的学生及和我合作的约瑟夫·布洛伊尔(Josef Breuer)，已经追溯到神经病的产物(特别是歇斯底里的产物)是无意识思维能力方面的疾病。[④]

从1893年以来，我开始研究精神错乱的起源问题起，在一个想象的作品中寻找对我的发现的证明这还是第一次。因此，《格拉迪瓦》的作者在1903年就出版了这部小说，运用我认为是从自己的医疗经验中得出的最新发现作为创作的基本情节，就不能不让我感到惊奇。作家是如何像医生一样认识到同样的问题呢——或

① 可能是与一个普遍的，遗传因素做对比。

② 参见《关于神经官能症的短篇论文集》。[特别是第二篇关于"防卫精神心理学"(1896*b*，标准版，3，159)]

③ 参见《一个歇斯底里病例的分析片段》(1905*e*，P.F.L.，8，29)。

④ 参见《歇斯底里研究》(弗洛伊德与布洛伊尔，1895*d*，同上，3)。

至少他的行为表现出他似乎掌握了这个知识?

就如我说的那样,诺伯特·汉诺德的幻觉是发生在他所住城市的街道上寻找一个像格拉迪瓦一样的步态的人期间产生的梦的进一步的发展。很容易地就可以给这个梦一个简短的内容。梦者在他发现那不幸的城市——庞培被毁灭的那一天经历了它的恐惧,而自己并没有处在危险之中,突然,他看见格拉迪瓦在此行走,他立即明白了一切,仿佛这一切都是某种自然而然的东西,因为她是一个庞培人,她就住在她自己的家乡,并且"没有像他曾经所怀疑的那样,像他一样活在当代"。他被想起她的恐惧抓住,并发出警告的叫声,在此时,她把脸向他这一边转过来,并停留了一会儿。但是,她并没有注意到他,继续在她的路上前行,接着就躺在阿波罗神庙的台阶上,她的脸庞失去原有的颜色,似乎它正在变成大理石,直到看上去就如同一件雕刻一样。接着她就被埋葬在如暴雨般倾泻的火山灰之中。当他醒来时,他把传入他卧室的大城市的喧闹声解释成绝望的庞培居民的求救哭喊声和咆哮愤怒的大海的澎湃声。他梦到的、曾经在他身上真实发生的东西所产生的感情,在他醒来以后,依然有一段时间内没有离开他,并且通过梦使他确信格拉迪瓦曾经就住在庞培,而且就是在厄运降临的那一天被埋葬的。这种确定性作为他幻觉的新起点继续延续下来。

对于我们来说,说出作家使用这个梦的意图是什么和是什么驱使他准确地把幻觉的发展和梦联结在一起不是那么容易的。的确,热心的研究者已经收集了大量的以这种方法和梦连结在一起的精神错乱的例子和从梦中产生精神错乱的例子。[1] 这也表现在

[1] 参见《梦的解析》(1900a,P.F.L.,4,160页以下)。

如下的情况中：在一些重要人物的生活中，做出重大行动和决定的冲动是从梦中产生的。但是，对我们理解这类病情，这种类比并没有多大的帮助，所以还是让我们使用现在的这个病例，这个作家想象出来的关于诺伯特·汉诺德这位考古学家的故事。要不是把这个例子作为故事中重要的装饰品而不是其他的东西保留下来的话，从何处我们才能获得这样能够把病便贯穿于整个背景之中的个案呢？

在这一点上，我可以想象得到，会有读者宣称："这个梦是很容易解释的——它只是一个简单的焦虑梦，是由城市的喧闹所偶然引发的，它是被考古学家错误地解析成庞培毁灭的声音，他的庞培城的那个女孩充满了他的头脑。"以普遍盛行的对梦的表现持低调的观点来看，那些通常从一个梦的解释中所要求的所有东西是某些被发现的多少与梦巧合的内容的外部刺激。对梦的外部刺激就是不断地供给的吵醒这个睡觉人的喧闹声。对于这样的情况，如果我们有某种理由来假设那个城镇那一天早晨比以往更为喧闹的话，那么，对梦的兴趣将会被搞得筋疲力尽。例如，如果作家没有忘记告诉我们，汉诺德，一反常态地开着窗户睡觉该是多好啊！作家没有费事这么做是多么的遗憾啊！并且如果焦虑梦像那样简单该是多么好啊！但是，不是的。对于这个梦的兴趣不是那么容易就消失的。

梦与联结一个外部的感官刺激的构建中，不存在着任何必不可少的东西。睡眠者能不考虑这种来自外部世界的刺激，或者，他能允许由于它而使自己处在没有梦的清醒状态，或者就像这里发生的一样，他能把它插入到他的梦中，如果那样做，出于某种对他

的考虑，并且大量的刺激通过这种方法撞击在睡眠者的感觉上，[①]那么，它们的内容中就不可能显示梦。如果不是这样的，我们就必须试一试其他的途径了。

我们或许可以在汉诺德的梦留在醒来的生活中并发生作用中发现一个切入点。在那之前，他已经有了关于格拉迪瓦已经在庞培的幻想。现在歇斯底里症对他来说变成了确定的了，接着来到的就是第二个确定性——她在公元 79 年和其他的东西一起被埋葬。[②] 伴随着幻觉结构的扩张的忧郁情绪，充斥在梦中的焦虑的回响。关于格拉迪瓦的这一新痛对于我们似乎并不很好理解，即使格拉迪瓦在公元 79 年的那次灾难中被拯救出来，她也是已经死去很多世纪了。或者，我们不应以这种方式和汉诺德，或者是这位作家争论这个问题。在这里，好像不再存在理解这一点的任何可行的道路了。不过，幻觉从这一梦中所获得的扩张是伴随着极度痛苦的感情的这一点还是值得注意的。

然而，除此以外，我们还和从前一样不知所措。这个梦不是自我解释的(self-explanatory)，并且，我们必须下决心借用一些在我的《梦的解析》中发现的解析梦的规则，把它们应用到现在的例子中。

其中的一个规则大意是说，梦一定和梦的前一天事件有联系。[③] 我们的作家似乎愿意表明他已经遵循了这一规则，因为他立刻就把这个梦附加在汉诺德的“步行者研究”(pedestrian re-

---

① 参见《梦的解析》(1900*a*，P.F.L.，4，318～319)。

② 参见《格拉迪瓦》(15)。

③ 参见《梦的解析》(1900*a*，P.F.L，4，249 页以下)。

searches)上。所有这些只不过是他寻格拉迪瓦和努力辨认她富有特征的步态。所以在这个梦中应该包含一个格拉迪瓦将会在哪里被找到的暗示。接着，就通过表明她是在庞培证明了这一点，但是这一点对我们来说并不新奇。

另一个规则告诉我们：如果梦中的形象(dream-images)在现实中存在的信念始终如一地坚持不变，那么，一个人就不能将其自身从梦中解脱出来，这并不是由于梦中形象的生动性所引起的错误的判断，而是一个作用于其自身的心理行为：关系到梦的内容，它是一种确认，在其中的某种东西就像是人已经真正地梦到它一样，[1] 并且，确信这一确认是正确的。如果我们坚持这两个规则，我们必然会断定：梦给出了某些关于他在寻找的格拉迪瓦在哪里的信息，以及那些把事物的实际状态作为结尾的信息。我们知道汉诺德的梦，把这两个规则应用到这个梦中能得出合情合理的含义吗？

说起来也奇怪，实际就是那样的，这个含义仅仅是以一种特殊的方式伪装起来，这样，它就不能被立刻识别出来。汉诺德在他的梦中知道他所寻找的女孩住在一个小镇，并且知道和他生活在同一时代。这是若漪·博特刚的真实情况，只是在梦中的城镇不是那个德国的大学城，而是庞培，时间不是现在而是公元 79 年。就如其所是的那样，它是一个由移置所形成的扭曲：我们所得到的情况不是格拉迪瓦目前的情况，而是梦者转移到过去的情况。不过，以这种方式说出了基本的和新的事实：他就像他所寻找的女孩一样

---

① 参见《梦的解析》(1900*a*, P.F.L., 4, 276, 491～492)。弗洛伊德在"狼人"的梦中(1918*b*)再一次坚持了这个观点(同上, 9, 264)。

是处在相同的地方和时间中。但是,这一定是欺骗我们和梦者的。那么掩盖着梦的真实的意义和内容的移置和伪装是怎么来的呢?是的,我们已经有了给予那个问题一个满意答案的方法。

让我们回忆那些我们知道的、是幻觉前兆幻想起因和性质的东西的一些情况。它们是压制将不允许进入意识的压抑的记忆的衍生物和替代物,但是,又能通过改变和扭曲抑制的检查者的办法,拥有变成意识的可能性。当达成这一妥协以后,记忆就变成了幻想,它很容易被意识的本性误解——那就是说,理解成这样以至于相同于主宰的心理流。现在让我们假设,梦中形象是可以被作为人们的心理(不是非病理)幻觉——被压抑的东西和可能出现在每一个人之中的(包括他在日间头脑中回响的那些主宰的东西之间进行斗争所达成妥协的产物)而被描述的东西。那么,我们应该这样来理解:梦中形象被作为某种被扭曲的东西来认识,必须寻找在其后的另外一些东西(就是某种未被扭曲的东西),但是,在某种意义上说,这样做,就像汉诺德的幻想之后的被压抑的记忆一样,可能不是令人愉快的。我们能通过把梦者在其醒来时记住的东西作为这个梦的明白显露的内容(the manifest content of the dream)(这个梦的基础——在检查强加的扭曲之前的)从在这个基础之上继续进行的东西[换句话说,就是隐性梦念(latent dream-thoughts)]区别出来的方法,来对比我们的想法。因此,解析梦就是把梦显露的内容解译为隐性梦念的过程。就是把不得不屈从于抑制检查下的扭曲的梦念从抑制的检查中解脱出来的过程。如果我们把这些想法应用到我们现在考虑的梦上,我们将会发现它的隐性梦念只能是这样:“你正在寻找的这个有着优美步态的女孩正是和你住在同一个城镇的女孩”,但是这在隐性梦念形式中是不能

变为意识的。它被这样的事实所阻碍：作为早些时候的妥协的结果，幻想就已经把格拉迪瓦作为庞培人放置在优先的位置上，后果就是，如果她正是那时住在相同地方的女孩的事实得到确认，那么，就别无选择，只有接受扭曲了："你和格拉迪瓦同一时期住在庞培"。那么，这就是被梦显露的内容所现实化的观念，并被作为一个正在经历的当前事件表现出来。

梦表现一个单一的思想，或像我们可能说的那样，表现"状态"。以下这种情况是很少出现的：通常是存在着很多的思想，一个单一的思想网。被分离的汉诺德的梦的内容的另一成分，扭曲状态，也能被很容易地清除掉，这样，它所表象的隐藏观念就能被分离出来。再次把梦结束的现实的确定性扩展到这个梦上很可能是梦的一部分。在这个梦中，就是当她在迈步前行的时候被变成了一个大理石雕刻。这只是一个真实事件的富有创造性和诗意的表象。实际上，汉诺德已经把他的兴趣从这个活生生的女孩身上转移到大理石浮雕上。对于他来说，他所爱的那个女孩已经被变形为雕刻。这个一定保持无意识状态的隐性梦念，则努力寻找途径来把这个雕刻转换回那个活着的女孩，于是它们对他所说的就是某种类似这样的话："毕竟你只是对格拉迪瓦的塑像感兴趣，因为它使你回忆起若漪，她现在就活生生的在这里。"但是，如果这一发现能变成意识，这就意味着幻觉的结束了。

或许我们有义务以这种方法来以无意识思想替换梦的显露内容的每一个分离的部分？严格地说，应该是这样的，如果我们解析一个实际上已经被做过的梦，我们是不能回避这一任务的。但是，也是在那个病例中，梦者将不得不给予我们完整的解释。很明显，我们不能在作家创造的这个例子中作这种要求，不过，我们不能忽

略的一个事实是：我们还没有把梦的主要内容进行解析或解译。

因为汉诺德的梦是一个焦虑梦。它的内容是恐惧，梦者在睡眠中感到的是焦虑，并且随后留下的是痛苦的感觉。现在，这对于我们试图解释这个梦是很大的不便，并且我们必须再一次严重地依赖梦的解析理论。这一理论警告我们，不要掉进这样的错误泥潭：即把在梦中可能会感觉到的焦虑追溯到梦的内容上面；并且不要认为梦的内容是清醒时某个意念的内容。它向我们指出，我们在没有感觉到一丝焦虑的情况下会经常地梦到一些可怕的事情。我们所知道的真实的情况是完全不同的，它不是很容易就能够猜测到的，但是它能被证明是确定的。在焦虑梦中的焦虑，就像通常神经病的焦虑一样，对应着一个性作用(sexual affect)，即通过里比多的压抑过程所产生的一个里比多情感(a libidinal feeling)。[①]因此，当我们解析梦时，我们必须用性兴奋来替换焦虑。通过这种方式引起的焦虑——并不是始终如一不变的，而是频繁地对梦的内容有选择地影响并引进观念性成分，当从意识和错误的观点来观察这个梦时，这一观念性成分好像非常适合焦虑的情感。就如我已经说的那样，这并不是始终如一的，因为其中存在着大量的焦虑梦，而其内容一点也不可怕，而且，它不可能对它感觉到的焦虑的意识上的内容给出什么解释。

我知道对这个梦中的焦虑的解释听起来是非常奇怪的，并且

① 参见我的第一篇关于焦虑性神经症的论文(1895b)和《梦的解析》(P.F.L.,10,31页以下，以及同上4,245及6,739页以下)。弗洛伊德在《抑制、症状、焦虑》(1926d，同上，10,320页以下)中提出一个关于焦虑起源的补充观点。

也并不是那么容易使人相信的，但是我只能建议读者接受它，另外，如果诺伯特·汉诺德的梦能被有关焦虑的这个观点调和或以这种方法解释，那么，这就是一个很不平常的事情。基于这一点，我们应该说，这个梦者的性渴望是在那天夜间被激起的，并且，在以下方面起到强有力的作用：这使他意识到他所衷爱的女孩，以至于只有这样才能把他从幻觉中拉出来。但是，这个性渴望遇到新的拒绝，并被变形成焦虑，正是在这个转变过程中，从他学生时代的记忆中引进了可怕的画面到梦的内容中。梦中的真正无意识内容，就是他曾经所知的他对若澌的渴望和热情，以这种方式变形为它的庞培的毁灭和格拉迪瓦的消失这两个表象内容。

我想，这样听起来似乎是合理的。但是，可以坚持的一点是，如果性渴望是梦的未扭曲内容中的成分，那么，至少指出某些在变形了的梦中隐藏在某处的渴望的可认识的残余也是应该可能的。好吧，借助于这个故事的后半部情节的提示，这一点是可能的。当汉诺德第一次遇到那个假想的格拉迪瓦的时侯，他就回忆这个梦并乞求这个精灵再一次像他那时所见到的那样躺下，[1]然而，这个年轻的女士听到这些就愤怒地起身站起，离开了他这个奇怪的同伴，因为她已经觉察到在他的幻觉的主宰下的他所说的话后面所隐藏的不恰当的性渴望。我认为，我们必须接受格拉迪瓦的解析，即使在真实的梦中，我们也不能总是期望发现性渴望的更为确定的表现。

---

① "不，我没有听见你说的话，但是，当你要躺下睡觉时，我和你打招呼，当时，我就站在你身边，你的面庞如大理石般平静而美丽，我现在恳求你——像那天那样再一次躺在石阶上。"

对于我们来说,在汉诺德的第一个梦中应用一些梦的解析规则产生的结果就是使它在它的主要特征方面和把它插入到这个故事的关系之中方面变得可以理解了。那么,能肯定作家在创造它时,也必定研究了这些规则吗?我们也可以问另一个问题:为什么作家要把梦完全地引进来,从而使这一幻觉发展呢?依据我的想法,这是一个富有创意的想法,并且也再一次符合现实。在一个现实的疾病病例中,我们已经了解到幻觉经常是和梦一起出现的,并且,在我们已经了解了梦的性质之后,就没有必要在这个事实中再次观察一个新谜。梦与幻觉是从相同的根源中出现的——都是从被压抑的东西中出现的。就像有人说的那样,梦是正常人的心理性幻觉。在作为幻觉的被压抑的东西变得强大到足以闯入清醒生活之前,在睡眠状态更为有利的条件下,它以持续作用的梦的形式是很容易地取得第一步的胜利的。因为在睡眠期间,伴随着普遍减少的精神活动,在主宰的心理力量用以反对被压抑的东西的抵制的力量中存在着一定的放松,这就是为什么梦给予我们最好的接触大脑无意识部分的知识的途经——通常,以下这种情况除外:伴随着清醒生活的心理贯注的再次建立,这一梦再次逃盾,并且被无意识已经占领的空间再次被让出来。

(三)

在故事进一步的发展过程中,还存在着另一个梦,这个梦可能甚至比第一个更能诱惑我们去试图解译进入主人公的大脑中存在的事件序列在及这个梦本身。但是,我们应该离开作家叙述的这个主题,从而使自己保持一点自己的看法。我们应该立刻转到第

二个梦上来，因为任何希望分析另外某人的梦的人都不能避免把他在细小方面的注意力转到梦者所有的经历（包括内部和外部经历）上的。因此，紧跟这个故事的发展线索和伴随着我们的阅读及注释来解析它，这样可能会是最好的方法。

关于构建格拉迪瓦死在公元79年庞培的毁灭过程中的新的幻觉，不是第一个梦的惟一结果，这一点我们已经分析过了。在这个幻觉出现之后，汉诺德立即就决定去意大利旅行，最终就把他带到庞培。但是，在此之前，在他那里又发生其他的事。当他正把身子倾斜出窗外时，他看到一个体形和步态都和他的格拉迪瓦一样的人。尽管没有穿多少衣服，他急着就追了出去，但是没有能赶上她，并且被过往行人的嘲笑驱逐回来。当他再次回到他的房间里时，在街对面敞开的窗户里挂在笼中的金丝雀的歌声激起了他的像是处在囚禁状态的人向往自由一样的情绪，接着，在他决定春季旅游之后，他就立即付诸实施了。

作家已经特别的关注了汉诺德的此次旅行，并且，让他了解了部分自己的内在心理过程。当然，汉诺德为这次旅行给自己找了一个科学的借口，但是这个借口并不会维持很久。因为，他实际上是了解“使他做这次旅行的冲动是出自一种他难以名状的感情”的。一种奇怪的不安使他对遇到的每一件事都不满意，驱使他从罗马到那不勒斯，再到庞培，但是，即使是在最后的停留地，他仍然没有感到精神上的放松。他对蜜月旅行的人的愚蠢感到气愤，并且，对栖息在庞培的旅店里的苍蝇的无礼他也感到非常恼怒。但是在最后，他不再把自己伪装成“他的不满不仅仅是由他周围的事物所引起，而也是由于从他自身所涌现出的某种东西引起的”。他想他是有点过于兴奋，他感觉到“他的不高兴是因为他缺少某种东

西,但是,它是什么他又一无所知。无论他在哪,这个不佳的情绪都始终缠绕着他”。在这种情绪状态下,他甚至对他的情人——科学感到气恼。当他第一次在那个炎热的中午在庞培踯躅徘徊时,“他的整个科学不仅仅是抛弃了他,而且也没有给他留下哪怕是寻找她的最微弱的渴望,他记得她只是遥远的某种东西,他感觉她已经是老朽的、干瘪的、乏味的老大妈,一个世界上最乏味的、最不需要的创造物。”

接着,当他处在不满和迷惑的状态中的时候,就是当他第一次看见格拉迪瓦正在行走在庞培的那一刻,他解决了旅途中一直萦绕的一个问题。有某种东西“第一次进入到他的意识:在没有意识到他自己有这种冲动时,他就来到了意大利然后又来到了庞培,而且没有在罗马和那不勒斯停留,就是为了能发现她的任何踪迹。这就是字面意义上的“踪迹”,因为有着特殊步态的她必定在她走过的火山灰上留下与众不同的、她的脚尖的足印。”

既然作家已经费了这么大的力气描述了这次旅行,它与汉诺德的幻觉的关系和它在一系列事件中的位置也一定是值得讨论的。他进行这次旅行的理由如下:起初,他并没有认识这一理由的主旨,只有在后来的发展中,这个理由才得到他的承认,这一理由就是被作家用那么多的词语进行描述的“无意识”。这一点肯定是来源于他的生活。为此,一个人没有必要忍受幻觉之苦。相反,一个人——甚至是一个健康的人,在一个行动的动机上欺骗自己并且只有在事件完成之后才意识到它们,是经常发生的事。只不过是提供一个在几种可供选择的感情动向之间发生的冲突作为这样困惑的必要条件而已。同样,汉诺德的旅行从一开始就是为幻觉所设计的,并倾向于把他带到庞培,因为在那里他能继续寻找他的

格拉迪瓦。他的头脑中充满了梦前梦后的寻找，并且这一点将会被回忆起，梦本身就是答案，而这个答案又被他的意识所抑制。然而，某些我们还未意识到的力量也正在限制他逐渐开始了解他的幻觉的意图。所以，因为他旅行的有意识的理由，他剩下不够充足的、不得不东挪西凑的借口。作家通过创作以下这个梦，把进一步的迷惑呈现给我们。他在那条街道上发现假想的格拉迪瓦，以及去旅行的决定：即金丝雀的歌声作为一系列偶然事件的、能成功地和他进行交流的、而相互之间又没有任何内在联系的决定。

故事的这一模糊部分，对于我们来说，只有通过我们从若漪谈话的后而部分推衍出来的某些解释，才是可理解的。实际上，格拉迪瓦正是起源于若漪·博特刚小姐——这个汉诺德从他的窗户中看到的、正走过大街的、他几乎追上的那个女孩。如果这一切都已经发生，他的梦所提供的信息——实际上她正是在同一时间和他住在相同的城镇——将会通过一个幸运的偶然机会接受这一不可抗拒的确定性，这将会使他的内部斗争瓦解。但是，那个金丝雀，挂在汉诺德的房子斜对面若漪的窗户里的笼子里的金丝雀，使汉诺德踏上他的远途旅行，它是属于若漪的。按照那个女孩的责备，汉诺德拥有天生的“惰性幻觉”(negative hallucination)才能，即拥有看不见和不认识实际上就在眼前的人的能力。从一开始，他就一定有我们后天通过学习才知道的无意识的知识。若漪就在附近的暗示(她出现在大街上和她的鸟的歌声离他的窗户是那么近)强化了梦的作用，在这个地方，对于抵抗他的性的情感是具有很大危险的，他选择了逃遁。他的旅行是他对此进行的抵制，是在梦中的性渴望澎湃起伏向前积聚的新的力量的一个结果。这是逃离他所爱的女孩的意识中存在的企图。在实践意义上，它意味着压抑的

胜利，就像他早些时候的行动一样，也就像他对女人和女孩的“步行研究”一样，已经意味着性欲的胜利。但是在这个斗争的每一次的波动之处，斗争结果的妥协特征都被保留了：以为能使他远离活着的若漪而去庞培的旅行，却使他接近了她的替身——格拉迪瓦。这旅行是对隐性梦念的轻蔑，是遵从梦显露的内容所指定的去庞培的道路。这样，在性欲和抵制之间发生的每一个新的斗争中，我们发现都是幻觉胜利了。

把汉诺德的旅行作为一个从他对其所爱的、如此接近的女孩正在觉醒的性欲渴望的逃离看待将会是对呆在意大利期间的他情绪状态的唯一一个恰当的描述。拒绝接受主宰他的情欲表现在他对度蜜月的情侣的厌恶中。他在下榻的罗马饭店里所做的短梦，是由在附近遇见的一对德国情侣“埃德温和安格里那”所偶然引起的。他不能阻止自己不去听透过薄薄的隔墙传过来的他们的深夜蜜语，就如其所是的那样，这就在他的第一次主要的梦里的情欲激流上投下了一束返照之光。在他的这个新梦中，他再次处在庞培，维苏威火山再次喷发，这样，这一新梦就和在旅途中一直起作用的旧梦连接在一起了。然而，这一次，在遭遇危险的人们之中——不仅仅像前一次那样有他和格拉迪瓦，而且还有瞭望塔中的阿波罗(the Apollo Belvedere)和卡比托里尼的维纳斯(tne Capitoline Venus)。这无疑是对隔壁房间的那对情侣的讽刺性的赞扬。阿波罗把维纳斯高高地举起，扛出房间，在黑暗中放在某种东西上，好像是一个四轮马车或是二轮马车上，因为他发出“吱吱嘎嘎的响声”。除此之外，对这个梦的解析不需要特殊的技巧了。

就如同我们长久以来知道的那样，我们的作家从不把无价值的和无倾向性的单一形象写进他的故事中，他已经给我们提供了

汉诺德在他旅行时主宰他的无性欲意向的另一条证据。当他在庞培的几个小时里闲逛时，“让人非常奇怪的是，在不久前他所梦见的他在公元79年的火山喷发而毁灭庞培现场的情况再没有回到他的记忆中”。只有在他发现格拉迪瓦的那一时刻，他才突然地想起那个梦并且那同时开始意识到他的困惑旅途的幻觉性理由。除非我们假设这一旅行不是在这个梦的直接激发下才进行的，它是作为对梦的一个反叛，作为拒绝知道这个梦的任何隐秘意义的心量能量的一个释放，对这个梦的记忆，在旅行期间在梦和心理状态之间存在的压抑的分隔怎么才能解释呢？

但是，在另一方面，汉诺德并没有得到战胜他的性欲的喜悦。被压抑的心理冲动还保持着强大的足以用不满和限制对压抑者进行报复的力量。他的渴望转变成不安和失望，这使他的旅行对他来说好像是无意义的了。他对服从幻觉的旅行理由的认识受到限制，并且他与他的科学的关系，在这一点来说，应该激起他的所有兴趣的关系，受到了干扰。所以作家在向我们显示了他从爱情逃离后处在一种危机之中，处在一种混乱和精神错乱状态中，就像我们通常所发现的那样——处在疾病最严重的情况时所具有的骚动不安中。当冲突的两种力量哪个也不能以绝对的优势力量来压倒另一方，从而在它们两者之间的空白地带建立一个强壮有力的心理王国时，才会发生上述情况。但是，在这里，作家通过加入格拉迪瓦出现在此时的内容清除了混乱，开始实行幻觉的治疗。尽管作家使他们遵守必然性的所有规律，但是，他通过他拥有的引导他创造的人物得到幸福命运的权力，也这样安排那个女孩的命运，就是汉诺德为了逃避她才逃到庞培的那个女孩，应该被转移到这里。以这种方法，他纠正了由于这个男青年被幻觉所引导的愚蠢——

用他所爱的活着的女孩的家代替想象的她的替身的埋葬地点的。

随着故事中紧张气氛达到高潮的标志——作为格拉迪瓦的若漪·博特刚的出现，我们的兴趣也立即转向了另一个新的方向。迄今为止，我们一直关注着幻觉的发展，现在，我们将目睹它的治疗。接着，我们就会问：作家是否给出了这一治疗过程的纯粹幻想性描述，或他是否是依据现实的可能来构建它呢？在若漪和她的新婚朋友谈话时，她自己的话就给予我们一个明确的权利——把开始治疗的倾向放在她身上。但是她是怎样开始这一治疗的呢？当她平息由他的建议（她应该像"那时"一样再次躺下去睡觉）引起的愤怒时，她第二天又在相同的中午时间返回到相同的地点。并且继续诱惑他说出所有的隐情，正是由于对这隐情的忽视，才使她没有理解他昨天的行为。她了解了他的梦、格拉迪瓦的雕像以及她自己也具有的独特的步态。她暂时接受作为复生的精灵这一角色，就如她所体验的那样，他的幻觉所投射在她身上的角色，并且，通过接受他没有意识地赠送给死者的花，以及通过表现出对他没有赠送给她玫瑰花的遗憾，她温柔地用暧昧的语言暗示他将可能占有一个新的角色。

在认识到这一幻觉背后是男青年对她的爱才是这个幻觉的真正动机力量之后，这个机智非凡的女孩接着将下决心去赢得这个童年的朋友作为自己的丈夫。然而，我们对她行为的兴趣或许会在此时让位给我们可能会感觉到的对幻觉本身的惊讶。幻觉所采取的最后形式是格拉迪瓦，这个在公元 79 年被埋葬的、现在作为中午精灵能与他进行话语交流的女孩。在他们交流结束后，她必须再次沉入地下或找寻她的坟墓。这一精神的蜘蛛网，既没有因为他对穿着一双现代鞋子的精灵的体验，也没有因她忽略了这一

古代的语言而要求在她那时还不存在的德语而被处理掉。这肯定是由于作家是把他的故事作为“庞培幻想”进行描述的理由，但是，这也好像排除了通过医学的现实标准来检验它的可能性。

不过，对我来说，应进一步仔细考虑这一幻觉。汉诺德的幻觉是好像失去了它的大部分不可能性。确实，作家已经通过把他的故事建立在若漪在每个细节上都是浮雕的复制品这一前提的基础上，从而尽到他的部分责任了。因此，我们必须避免把这前提的不可能性转移到它的结果上——汉诺德把那女孩作为格拉迪瓦的再生。通过作家没有注人让我们任意使用的理性的解释因素，对这一幻觉性的解释将赋予很高的价值。另外，作家还把他的主人公放置在注视荒原烈日和不可抗拒的维苏威火山灰上所生长出来的葡萄所酿制的葡萄酒的神奇的芳香中，这样促进和延缓他的失常行为的环境中。但是，这些解释和辩白的所有最重要的因素就是使我们准备接受某些提供给满足的、强有力的、情感冲动的、荒谬的东西的智力现在是处在放松的状态这个事实。这是一个令人惊奇的事实，也是被普遍忽略的事实。因为，在这些心理条件下，即使是那些最具有理智的人们也是非常容易和经常好像是弱智一样行动的，并且任何不太自负的人就可以见到在他们身上这是经常发生情况。如果把某些相关的心理过程和无意识或压抑的动机相联系，那么这种情况就更容易发生了。在这种联系中，我很高兴引用一位哲学家所说的话，他给我写到：“我一直在记录我自己严重的和未加考虑的行为经验。因为只有在事后才发现我的动机（以一种毫无理由的方式），才发现这一行为把愚蠢带到明亮之处是多么令人惊骇的事情，但是，这却是象征性的。”这一点也是必须记住的：相信神灵和鬼魂以及生命轮回，这在和我们都有关的宗教信仰

中能找到非常多的支持，至少在我们的童年时代是这样的。在那些受过教育的人身上，也永远不能消失，就连许多在某些方面非常敏感的人，也发现把灵魂论和理性结合在一起是可能的。甚至一个变得富有理性和怀疑的人，会惭愧地发现在某一时刻，在强烈情感和困惑的结合的印象作用下，他是多么容易地重新相信神灵。我认识一个医生，他有一次失去了一个患有格雷夫氏综合症（眼球突出的甲状腺肿大症）的女病人，他不能排除这样的怀疑：可能是由于他一次疏忽的药而导致这一不良的后果，他应对此负有责任。几年以后的某一天，一个女孩走进了他的诊室，尽管他尽了所有努力，他还是止不住认为她是那个死去的人。当时他只有一个想法："毕竟这是事实：死去的人可以复生"。他的恐惧并没有让路于惭愧，直到那个女孩介绍自己，她是患有这种疾病而死去的那个人的妹妹，现在也同样受这种疾病的折磨时，他才清醒过来。就如同经常观察到的那样，格雷夫氏疾病的牺牲者相互之间，在面部特征方面有一个明显的相似性。在这一病例中，同一个家庭成员的患者加强了这种典型的相似性。遇到这种情况的医生不是别人，正是我本人。所以，我有亲身体验的理由来解释诺伯特·汉诺德的暂时的幻觉：格拉迪瓦又复生了，不需要讨论这一点的医学可能性。最后，这一事实对每一位精神病学家都是熟知的：在慢性幻觉（处在妄想症中）的严重病例中，最极端的例子就是富有创造性的、精心编造的证据充分的荒谬例子。

诺伯特·汉诺德在第一次遇见格拉迪瓦之后，他在庞培他知道的两家饭店中的一家喝了些葡萄酒，接着，又到另一家去喝酒，而这时其他的旅游者正在忙着吃这一天的正餐。"当然，这个怪念头从未进人他的头脑中来"，他只是为了发现格拉迪瓦是在哪个饭店

吃住才这样做的。但是，很难说出他的行为可能还会有什么其他意义。在他们第二次在麦里革宫见面之后的那天，他经历了各种各样的奇怪的和明显的是互相毫不相关的事情。他在门廊的墙壁上发现一条窄缝，就是在此处格拉迪瓦消失的。他遇到一个把他当作认识的人打招呼的愚蠢的捕蜥蜴的人。他在一个偏僻的地方发现了第三家饭店“阳光饭店”，饭店的主人把一个满是铜绿的金属钮扣作为在庞培遗址那个女孩遗骸旁边发现的古董卖给他。接着到最后的时候，在他所住的饭店里，他注意到一对新来的年轻人，他断定他们是兄妹，并对他们产生了好感。所有这些印象后来都一起溶入了“毫无意义”的能量中，情节就是这样的：

“格拉迪瓦坐在阳光下的某个地方，用一缕草叶编织一个捕捉蜥蜴的圆环，她说：‘请保持安静。我们的女伴是正确的，他的这个方法真是不错，她使用效果很好。’”

当他还依然处在睡眠状态中时，伴随着批判的思想，他赶走了这个梦。这简直是疯了。他四处乱闯，想办法从中解脱出来。借助于一只看不见的鸟的帮助，他成功了。这只鸟发出像笑一样的短叫，嘴中衔着蜥蜴飞走了。

我们还是否冒险试着把这个梦解析一下呢——这就是说，试着用从必然产生的扭曲中生出来的潜在思想来代替它呢？这样做就好比一个期望能有一个梦一样无意义。梦的这一荒谬性构成了一个观点的关键之处，即，拒绝赋予梦作为完全合理的心理活动的特征，而坚持认为它们是从精神因素的无目的的兴奋中产生出来的。

我们能将解析梦的规范程序所描述的技术应用到这个梦中，它对揭示梦中显现的连接不予注意，而把我们的注意力不受影响地聚焦在它的内容的各个部分，并且在梦者的印象、记忆、自由联

想中寻找它的起源。然而，因为我们不能询问汉诺德，我们将不得不满足于参照他的印象，并只是尝试性地站在他的位置上来发挥我们的联想。

“格拉迪瓦坐在阳光下的某个地方，一边捕捉蜥蜴，一边说话”。在这一部分梦中，前一天的印象在其中得到什么样的回响呢？毫无疑问，他遇见那位老年绅士，那位捕捉蜥蜴的人，在梦中，他被格拉迪瓦所取代。他坐在或是躺在“淋浴在阳光中的山坡上”，并且，他也和汉诺德说话了。另外，在梦中格拉迪瓦的谈话是这一绅士谈话的复制。换句话说，就是“我们的女伴艾玛建议的方法真是一个很好的方法，我已经富有成效地用过它很多次了。请保持安静。”在梦中，除“我们的女伴艾玛”被一个没名的“女同伴”所替代以外，格拉迪瓦使用了和此非常相似的话语。而且，在动物学家的谈话中的“许多次”在梦中被忽略了，以及句子的顺序有某些变换。因此，在一些改变和扭曲的帮助下，前一天的经验好像变形成梦。为什么是这个特殊的经验而不是其他的经验呢？并且这种改变——老年绅士被格拉迪瓦所替换和神秘的‘女同伴’的引人——的意义是什么呢？

在解析梦时存在着一条规则，这条规则是这样的：“在梦中听到的一句话一般总是从在清醒时的生活[①] 中听到的话或梦者自己所说的话中衍生出来的。”这一规则好像在此处可以发现：格拉迪瓦的谈话只是汉诺德改变了在前一天听到的那个年老的动物学家的谈话。在梦的解析中的另一个规则告诉我们：当一个人被另一个人所替换的时候或当两个人混合在一起的时候（例如，在情境

① 参见《梦的解析》（P.F.L.，4，545 页以下）。

中的一个人显示的是另一个人的特征)，就意味着这两个人是等同的，在他们之间存在着相似性。[1] 如果我们也冒险把这一规则应用到我们的这个梦中，我们将会得到这样的解释："格拉迪瓦就像那老者一样捕捉着蜥蜴，她就像他一样在捕捉蜥蜴方面技巧纯熟。"然而，这一结果不能被确切地说成是可理解的，但是我们依然有另一个迷惑的问题需要解决。我们应该把在梦中替换那著名的动物学家艾玛的'女同伴'和前一天印象中什么相联系呢？幸运的是，在这里留给我们选择是很少的。一个"女同伴"只能意味着另一个女孩——这就是说一定是那个汉诺德看见并产生好感的、和她哥哥一起旅行的年轻女士。"她裙子上戴着一枝苏连托玫瑰花，当他穿过餐桌的一角看到这一景象时，回忆起某些事情，但是，他不能忆起那是什么。"作家的这一评论给予我们一个权利：把她看做是在梦中出现的"女同伴"。不需怀疑，汉诺德不能回忆起假想的格拉迪瓦所说的话。就像她请求他给予她一朵死者用的白色玫瑰花一样，她对他说：在春天人们都给幸福的女孩送玫瑰花。但是在这些话语的背后存在着一个求爱的暗示。那么，在这个幸福的"女同伴"如此成功地捕捉蜥蜴的活动中，是捕捉一个什么种类的蜥蜴呢？

第二天，汉诺德又无意中碰到那假想的兄妹在热烈的拥抱，这就能纠正他早些时候的错误了。就像我们后面知道的那样：他们是如此意外地打断汉诺德与若漪的第三次会面一样，他们实际上是一对情侣，并且是在度蜜月。现在，如果我们愿意假定，汉诺德虽然在清醒时把他作为兄妹，面在无意识中立即就辨出他们真正

---

[1] 同上，(P.F.L.，4，431 页以下)。

的关系(这一点在第二天就毫不含糊的被推翻了),这样,在梦中格拉迪瓦的谈话就获得了一个清晰的意义。这红色的玫瑰花已经变成了一种爱情关系的象征。汉诺德懂得,他和格拉迪瓦将要变成那对情侣之间的关系,捕捉蜥蜴就变成了捕捉男人的表象,格拉迪瓦的谈话就意味着类似这样的某种话:"别管我,我也和其他的女孩一样知道怎样去赢得男人。"

但是为什么若漪企图洞察的内容在梦中以老动物学家谈话的形式出现是必然的呢?为什么若漪捕捉男人的技巧是以年老绅士捕捉蜥蜴的技巧所表象的?我们回答这个问题没有什么困难。我们已经猜测了很长时间了:这个捕捉蜥蜴的不是别人,就是那个动物学家,若漪的父亲,他碰巧,也一定认识汉诺德——这就能解释他是怎样把汉诺德作为认识的人打招呼的。让我们再一次假定,汉诺德在无意识中立刻就认出了这位教授。"他有个模糊的观念:可能是在那两个旅店其中的一个中,他曾经瞥见这个捕捉蜥蜴者的脸庞。"那么这就能解释这个奇怪的伪装了,在这一伪装下若漪的企图本身也表现出来,她是捕捉蜥蜴的人的女儿,她是从她父亲那里学来的这一技巧。

在这个梦中,蜥蜴捕捉者被格拉迪瓦所替换,是依照汉诺德在无意识中知道的两个人物形象之间的关系表象出来的。引人那个"女同伴"替代"我们的同伴艾玛"允许这个梦表现汉诺德意识到的东西:她正在向一个男人求爱。这样看来,这个梦融合(就像我们所说的,是"缩合")前一天的两个经历在一起,变成一个情境,为了表现(以一种模糊晦涩的方式,的确是这样的)两个不允许变成意识的发现。如果我们能继续下去,我们可以继续减少梦中依然还存在的很多奇怪的东西,我们能展示他前一天的经历对被揭示的

梦所采取的形式的影响。

我们可以说明，迄今为止提供的、为什么正好是捕捉蜥蜴的情景变成这个梦的核心内容的解释还不能令我们自己满意，我们可以怀疑依然有梦念的其他成分把它们的影响印在显露在梦中的“蜥蜴”存在的重要性上。的确，很可能是这样的。这使我们回忆起：汉诺德好像是从那一点的墙壁上发现一条裂缝—— 一个“不过是宽度足以让一个非同一般瘦弱的人穿过的”裂缝。这一发现使他在白天就在他的幻觉中做出转换——对于效果的一个转换：当格拉迪瓦从他视野中消失时，她不是沉入地下而是把这一裂缝作为回到她的坟墓的通道。在他的无意识的意念中，他可能是这样对自己说的：他现在发现了这个女孩令人惊奇的消失的自然而然的解释。但是，难道这个从窄窄的裂缝溜走并消失在其中的想法不使人想起蜥蜴的行为吗？难道格拉迪瓦不是像一个灵活的蜥蜴那样行动的吗？那么，以我们的观点，发现墙壁上的裂缝对决定在这个梦的显露内容中的成分“蜥蜴”的选择起着一定的作用。就像遇见若漪的父亲——那位动物学家的印象一样，梦中蜥蜴的情景表象了前一天的这个印象。

如果我们再大胆些，我们将会努力去寻找迄今为止尚未被利用的前一天的一个经验的梦的内容中的一个表象——第三个旅店——阳光饭店的发现？如果就此孤立的事件来说，那么它对构建这个故事没有起到任何作用。然而，作家还是用了这么长的篇幅来处理这一插曲，并且又连接了这么多的事情在其中，令我们感到很奇怪。汉诺德走进了这家小旅店去买一瓶苏打水来冷却他沸腾的热血。这个小旅店一直未被他发现应归功于这个小旅店处在一个较为偏僻的地方，并且远离火车站。这个旅店的主人趁机来展

示他的古董，并且向他展示一个金属纽扣，谎称是属于在讲坛附近被发现的、紧紧拥抱着她的情人的庞培女孩的。对于这个总是在被重复的传说，汉诺德迄今为止从未相信过，现在他在一种未知的力量迫使下，相信了这个动人故事的真实性，并且相信这一发现的真实性，他买下了这个纽扣，带着他的这个所得物离开了小旅店。当他正走出来的时候，他看见一个窗户里放着一个装满水的花瓶，一枝长满白色花瓣的水仙花在轻轻地摆动，他把这一景象看做是对他新的所有物的真实性的一个证实。现在，他主动地认为这个满是铜绿的纽扣必定是属于格拉迪瓦的，并且，她就是那个死在情人怀抱中的女孩。在决定第二天将把这个纽扣显示给格拉迪瓦本人来证实他的怀疑后，他平息了因此而占据他内心的妒忌心情。无法否认，这是一个奇异的新幻觉。就这样，我们就能假定不会在他的同一天夜间的梦中发现任何它的痕迹吗？

解释与这一幻觉相联系的起源和寻找被新的幻觉所替换的新的无意识发现，这个做法肯定是值得的。这一幻觉是在阳光饭店主人的影响下出现的，好在他已经给汉诺德以催眠性的暗示，所以汉诺德如此明显地轻信他。旅店主人向他展示了衣服上的一个金属纽扣，并且是把它作为真实的并且是当作被发现死在情人怀抱中的那个女孩的纽扣向他展示的。接着，这个完全有足够的能力来怀疑这个故事的真实性和这个金属纽扣的真实性的汉诺德，却立即被俘虏了，并且还买下了这个值得高度怀疑的古董。为什么他会是如此做呢？这是一个十分不可理解的问题，而且不存在任何可以假定这个旅店的主人的人格能给我们提供答案的事情。但是，这里仍然有一个关于这个意外事件的谜，并且这两个谜经常是相互解释。当他离开旅店时，他看见窗户上的一个花瓶中的一枝

水仙花迎风微摆，并把它作为这个金属纽扣的真实性的一个确证。这是怎样发生的呢？幸运地是，这最后一点是很容易解答的。这个白色的水仙花无疑是那束他已经在中午送给了格拉迪瓦的水仙花，看见它在这个旅店的窗户里，某种事情是被证实了，这的确是真的。确实，被证实的不是金属纽扣的真实性，而是当他在以前曾忽略这个旅店之后又发现了它的时候已经对他变得清晰的另外的某种事情。在这一天以前，他就已经好像在这两个庞培的旅店里寻找作为格拉迪瓦出现的那个人一样开始行动了，并且，现在因为他又如此意外地遇见了第三个旅店，他一定在无意识中对自己说："所以，这就是她住的地方！"并且附加上，"好的，这就对了！我送给她的那束水仙花就在那里！因此，那就是她的窗户！"那么，这就是被幻觉所替换的那个新的发现，并且它不能变成意识，因为它有潜在的假定：格拉迪瓦是他曾经知道的一个活着的人，她是不能变成意识的。

但是，这一被幻觉所替换的新发现是怎样发生的呢？我认为，当这个不允许进人意识的发现本身被另外的一个通过思想的联想与之相联结的观念性内容所替换，附加在这一发现上所发生的确定性的感觉是能够持续和留存的。这样，这个确定性的感觉就变成了实际上与它完全陌生的内容捆绑在一起，接着，这个新的形成物，以幻觉的形式出现了，赢得了一个不恰当的认可。汉诺德把他的对格拉迪瓦住在那个房子里的确定性转移到他在那个房子里所获得的另一个印象上，这导致他轻信了旅店主人的谈话——这个金属纽扣的真实性和关于发现那个相互拥抱的情侣的轶事的实在性——但是只有通过他把在房子里听到的与格拉迪瓦连接在一起的时候。早已经潜藏在他身上的嫉妒被这一材料所使用，结果就

产生了这样的幻觉(虽然这和他的第一个梦相矛盾):格拉迪瓦是死在她的情人的怀抱里的那个女孩,他所买下的这个金属纽扣是曾经属于她的。

我们将会观察到:他与格拉迪瓦的谈话和她向他的求爱暗示(她"用花来说出"的)已经在汉诺德身上产生了重要的改变。虽然里比多不能没有意识的借口的伪装,男性欲望的显著特征——里比多成分——在他身上被唤醒了。但是,不能不坦白地承认,格拉迪瓦的这个"肉体属性"问题,这个纠缠了他一天的问题是起源于一个年轻男人对女人身体的性好奇。即使他通过有意识地坚持在生与死之间摇摆不定的格拉迪瓦的信念应该包括在一个科学的问题之中,问题还会是这样的。他的嫉妒是汉诺德的爱的行动的进一步的标志。在他们第二天的谈话的一开始,他就表现了这一嫉妒,并借助新的借口继续去触摸那个女孩的身体,以及就像很久以前经常做的那样拍打她。

但是,现在是该问问我们自己的时候了,我们从作家的叙述那里推论出来的构建幻觉的这个方法,是否是从其他源泉所知的方法呢?或者,事实上它究竟是不是可能的呢?依据我们的医学知识,我们只能回答它肯定是正确的方法,并且可能是惟一的方法,通过它,幻觉获得了这个不可动摇的确定性,这一确定性是幻觉的临床特征之一。如果病人如此坚定地相信他的幻觉,那不是因为他的判断能力已经被颠覆了,也不是从幻觉中的错误的东西中所产生的。相反,在每一个幻觉[①] 中都隐藏着些许的真实,在其中

① 弗洛伊德在他的作品的很多处都表达了这一观点。例如,参见《日常生活的精神病理学》(1939*a*,P.F.L.,5,318),和《摩西与一神教》(1939*a*,P.F.L.,13,378~379 注①)。

的确存在着值得相信的某种东西，并且这就是病人确定性的源泉，因此才可以做出那种程度的判断。然而，这一真实的成分一直被压抑着。如果它最后能渗入到意识中，这一次是以一种扭曲的形式，附加在它之上的确定性感觉被过度强化了，好像是通过补偿的方式，并且现在是附加在压抑的这种成分受到扭曲的替代物上，并且保护它免受任何致命的攻击。就如其所是的那样，这个确定性从无意识的真实转移到和其相连接的意识的错误上面，并且作为这一移置的结果精确地留存在那个固定的位置上。从汉诺德的第一个梦中所产生的幻觉形成的例子只不过是一个类似这样移置的例子，虽然是不完全相同的。的确，在这里描述的通过其幻觉的例子中产生的确定性的方法，不是根本地不同于其在普通例子中形成的确定性的方法，在平常的例子中，压抑并不进入表象之中。我们把我们全部的确定性附加在正确与错误相结合的思想内容上，并且让它从前面延伸到后面，结果，它变得令人迷惑了，从正确扩展到与之相联结的错误上，虽然不像在幻觉的这个例子中这样难于转变，并反对受到的批评。在正常状态中，一个好的关联——“起着影响作用”，也可以这么说——能取代真正的价值。

现在，我将回到这个梦上来，指出其中存在的微小的但不是毫无兴趣的特征，它在两个原因之间形成了一个联结。格拉迪瓦曾经在白色的水仙花和红色的玫瑰花之间做了一种对比。再一次在阳光饭店的窗户里看见那束水仙化，变成了支持汉诺德的无意识的发现的一个重要证据，它在新的幻觉中被表现出来，并且，伴随着这个的是这样一个事实：在汉诺德身上产生好感的那个女孩的裙子上的红玫瑰花帮助汉诺德在他的无意识中纠正了她与她的同伴的关系的看法，所以，他能使她作为一个“女同伴”出现在梦中。

但是,在梦显露内容的地方,我们将会被问到,我们是否能找到任何能显示和取代这一发现的事情,就像我们已经看到的那样,因为这个发现,汉诺德的新幻觉是一个替代——这个发现:格拉迪瓦与她的父亲住在这个第三个旅店——被掩盖的庞培的旅店,这个阳光饭店。不过它全部出现在梦中,并且甚至是没有经过太多的扭曲,我仅仅是犹豫地指出它,因为我知道:即使这些如此有耐心地跟随我的读者,也将开始强烈地反对我的没有成功的解析。我再重复一次,汉诺德的发现,是完全地在梦中宣布的,但是它是如此精巧地被掩藏起来,以至于必定被忽略掉了。它隐藏在一个文字游戏的后面,一句意义含糊的话后面。"格拉迪瓦坐在阳光下的某个地方"。我们能非常正确地把这个和在那里汉诺德遇见她父亲——那个动物学家的地点相联系起来。但是,这难道不也意味着在"阳光"里——这就是说,格拉迪瓦住在阳光饭店?这个与他相遇她的父亲没有任何联系的"某个地方",因为它引入了关于格拉迪瓦住在哪里的信息,难道不是听起来好像是非常不明确吗?依据我的真实的梦的经验,我自己是完全可以肯定的:这是含糊的话语怎样被理解的方法。实际上,如果我的作家没有在此点上给予我强有力的帮助,我是不应该冒险来把这个解析的工作交给我的读者。当第二天她看见那个金属纽扣的时候,他正是让从她的嘴里说出同样的文字游戏:"你是在阳光里发现它的吗?或许它能生产这类东西?"并且因为汉诺德不能理解她所说的话语,她解释到:她是指阳光饭店,那个这里人们叫它"阳光"(Sole),在那里她已经看到这个古董的赝品了。

现在让我们做一个大胆的尝试:用汉诺德的无意识思想替换他的"非同寻常的无意义"的梦,这个思想存在于这个梦之后,与梦

截然不同。这些思想大概是这样："她与她的父亲一起住在'阳光'(饭店)。为什么她要和我玩这个游戏？她是想要取笑我吗？或者是她爱我，想要我做她的丈夫吗？"——毫无疑问，当他仍然还处在睡眠状态中，就已经提供了一个内心中的答案，摒除了这最后一个可能性，认为这"简直是疯了"，这个断言表面上是直接反对整个显露出来的梦。

苛刻的读者现在立刻就要探究格拉迪瓦补充说的那些用来解释嘲笑的话(因为到目前为止我还尚未给出根据)的根源是什么，对这个问题的回答在《梦的解析》中已经给出，它解释了：如果在梦的思想中，发生了戏弄、嘲笑、或者令人痛苦的自相矛盾，那么这是被显露的梦通过梦中的荒谬所给予的无意义的形式来表现的[1]。因此，这种荒谬并不意味着心理活动的瘫痪：这是梦在进行时所应用的表征的一种方法。就像总是在特别困难之处发生的情况一样，在这里作家再一次帮助了我们。这个无意义的梦有一个简短的结尾，在这个结尾中，一只鸟发出像笑声一样的叫声，并且它的嘴中衔着蜥蜴飞走了。但是，汉诺德在格拉迪瓦消失以后，曾经听到一个类似的像笑一样的喊声。这实际上是来自若漪，她是用这一笑声来除去她的地狱角色的令人沮丧的严肃性。格拉迪瓦实际上真的曾经嘲笑过他。在梦中这个鸟衔走蜥蜴的形象可能是早些时候的梦的再现，在其中瞭望塔中的阿波罗带走了卡比托力尼的维纳斯。

或许依然有一些读者认为，用求爱的观念来对抓住蜥蜴的情景的解译是不能充分成立的。另外一些支持它的人会提供这样的证据：若漪在与她的新婚朋友的谈话中准确地承认怀疑汉诺德对她的想法是什么——当她对她的朋友说她确信在庞培将"挖掘"出

某种令人感兴趣的东西的时候。在这里，她跨进了考古学的领域，就像他用捕捉蜥蜴的比喻跨进动物学的领域一样，似乎他们都在努力挣扎着靠近对方，并且双方都努力佯装出对方的特征来。

那么，在这里，我们好像已经完成了第二个梦的解析了。根据这样假定的前提：梦者在他无意识思想中知道所有的他在意识中忘记的那些内容，并且，在无意识中他能正确判断在意识中被他误解成幻觉的东西，这两个梦对我们来说已经变得可以理解了。在我们讨论的过程中，我们无疑被迫去做出一些判断，这些判断因为它们陌生所以我们的读者感到很奇怪，并且，我们或许经常怀疑我们所佯装的是作家的意思，而实际上只是我们自己的。我是非常迫切地想要竭尽所能消解这个疑虑，并且，为此，我也愿意深入到尽可能精细的地方——我是指使用含糊的词语和句子中，像“格拉迪瓦正坐在阳光里的某个地方”这样的句子。

任何阅读过《格拉迪瓦》的读者都会被作家笔下两个主人公频繁说出的模棱两可的谈话所吸收。在汉诺德的这个事例中，他说出的这些话并非模糊不清，只是女主人公，格拉迪瓦，被它们的隐含意义所吸引。因此，例如，对她的第一个回答，他说：“我知道你的声音听起来很像那个声音。”若漪依然不解，只能问那怎么能是那样呢，因为他以前从未听过她说话。在他们的第二次谈话中，这个女孩曾又一次被陷入了对他的幻觉的怀疑之中，当他告诉她他曾经认识她的时候。她不能不承认他们童年时代曾经相识（就汉诺德的无意识而言）。当然，他不知道他的谈话暗示的其他事情，而只是通过参照他的主导的幻觉来解释它。另一方面，女孩所说的话语，她对汉诺德所做的批评，与汉诺德的幻觉相对比表明她的神志是非常清晰的，女孩展示了一个故意的模棱两可。它们意义

中的一个是和汉诺德的幻觉相一致,所以能渗入到他的有意识的理解中,但是其他的意义都超出了幻觉,并且通常给予我们它的转换成无意识的真实,它是因为这个无意识的真实而存在的。机智和创造性的胜利使得幻觉和真实能够被同样语序的话表达出来。

若漪的谈话,即她向她的朋友解释这一情景,同时又能摆脱他们的干扰,充满了这类含混语。这是现实中的作家所创作的谈话,它更多地是针对读者而不是若漪新婚的"同伴"。在她与汉诺德的谈话中,模糊语经常通过若漪使用相同的、我们在汉诺德的第一个梦中发现的象征——把压抑和埋葬相等同、把庞培和童年时代相等同的情况中起作用。因此,她能在她的谈话中,一方面停留在汉诺德的幻觉发射在她身上的角色上,另一方面,能与现实环境相联系,并且在汉诺德的无意识中唤醒对他们的理解。

"长期以来,我已经习惯处在死亡状态了。""对于我来说,你应该送遗忘之花才是正确的。"在这些话中,存在着一个小小的责备的预示,这个责备在后来她对他的最后那次谈话中非常清晰地表现出来,那时她把他比做一只始祖鸟。"某人为了复活而不得不去死这样的事,毫无疑问,只有考古学家才会这样做",在这个幻觉被彻底清除掉以后,她才做了这个最后的评语,仿佛是给予她的模棱两可的话语一把理解的钥匙。但是,当她问到:"我感觉好像我们曾经共进过这样的一次晚餐,在两千多年前,难道你不记得了?"的时候,那又干净利落地使用了她的象征手法。在这里,历史的过去被童年所做的替换及其所起的唤醒童年时代记忆的作用是明确无误的。

但是为什么在《格拉迪瓦》一书中的话语如此模棱两可呢? 这不是偶然的。因此它对于我们来说,只是这个故事前提的必然结

果。它只不过是症状的双重判断的等同物而已，话语自身也像它们一样，是一个症状，从意识和无意识的妥协中产生出来。很简单，这种双重起源在话语中比在其他事情，如行动中，更容易被注意到。并且，由于谈话内容的可塑性，话语背后的两种倾向就可能常常以同样的顺序表达出来，因此在我们面前就出现了所谓的"模糊语"。

在幻觉或类似的精神错乱的心理疗法的治疗过程中，这类模棱两可的话语经常是在最简短的新症状产生中病人说出来的，并且当医生发现自己也处在利用它们的位置上时这样的事也可能发生。以这种方法，他用打算传达给病人意识的意思激起了适用于他的无意识的意义的一个理解的事是经常发生的。我从经验中得知，模糊语所起的作用易于引起极大的反对和极大的误解。但是无论如何，我们的这位作家在他的创造中对在幻觉和梦的形成中所发生的事情进行面貌特征的描绘是正确的。

（四）

就像我们已经说过的那样，作为医生出现的若漪引起了我们新的兴趣。我们非常想知道，她在汉诺德身上所实施的这种治疗是否可信，甚至是否可能的以及作家对幻觉消失的条件所持的观点是否与他对幻觉产生的条件所持的观点是相同的。

我们同意这样一个观点：即否认作家所提供的例子能够引起普遍的兴趣以及讨论任何要求解决问题是必要的。他们将会说，汉诺德，这个他的幻觉的主体——假想的"格拉迪瓦"本身已经向他显示了他所有的假设都是不正确之后，以及在她已经给予了他

每个困惑的问题最自然的解释——例如，她是怎样知道他的名字这样的问题之后，他别无选择，只有放弃他的幻觉。这会是这一事件符合逻辑的结局，但是因为这个女孩意外地揭示了她爱他，无疑是为满足他的女性读者的需要，作家安排了一个有趣的结局，要不然，应该是一个使人高兴的惯常的结婚结局。如果这位年轻的科学家，在他的错误被指出以后，有礼貌地道了谢，然后离开了她，并且把这样的以下事实作为拒绝她的爱的理由：他感觉到他在由青铜或大理石做成的古代女人身上，以及在关于它们的起源上有着极大的兴趣，如果它们可以接触到的话，但是，他不知道该怎样来对待现在这个有血有肉的女孩，那么故事的结尾就似乎更为连贯和可能了。简短地说，作家已经非常武断地把一个爱情故事粘在他的考古学家的幻想上。

认为这个观点不可能而拒绝的时候，我们首先观察到的是汉诺德身上所发生的转变的开始，并不只是显示在他放弃幻觉的过程中。与此同时，确实是在他的幻觉被清除以前，一个不容置疑的对爱的渴望在他身上被唤醒，它发现他的结果，自然地如其所是的那样，是处在他对使他从他的幻觉中解放出来的那个女孩的求爱中。我们已经强调过这样的借口和伪装：在它们的掩盖之下，他的对她的“肉体性质”的好奇、他的嫉妒、以及他对于操纵原始的男性本能表现在他的幻觉中期，是在他压抑的性欲渴望已经导致他的第一个梦之后。作为这一点的进一步的证据，我们可以回忆：在他与格拉迪瓦的第二次会面之后，出现了一个第一次让他产生好感的活着的女人，虽然他没有把她认作是新婚的女人而对他的早些时候对蜜月旅行的夫妇的恐惧做出了一个让步。然而，第二天早晨，他偶然地目睹了这个女孩和她的假定的哥哥之间亲密的爱情

行为，所以，带着一种负罪感退了回来，好像是打断了某些神圣的行为一样。他对"埃德温和安格里那"的嘲笑被忘记了，并且他已经获得了对生活的性欲方面的事情的一种尊重感觉。

就这样，作家把幻觉的清除和对爱的渴望的爆发紧密地连接起来，并且，为不可避免的求爱的结果铺平了道路。他比他的批评者更知道这个幻觉的本质属性：他知道爱情渴望的成分结合着对它的抵制的成分处在幻觉的产生中，并且他使这个实行治疗的女孩对她认同的汉诺德幻觉中的成分非常地敏感。只有这一认识才能决定她把自己奉献给治疗中的惟一认识，这使惟一的被他所爱的确定性能使她推导出她也爱他。治疗存在于从外部给予他从内部不能解放出来的受到压抑的记忆之中，但是，如果在治疗过程中，治疗人员并没有得到他的情感的认同以及她对幻觉的最后的解释不是这样："瞧，所有这些只能意味着你爱我"，那么这个治疗就不会起作用。

作家使他的若漪对她童年朋友的幻觉的治疗程序显示了一个更为深远的相似性——不，使一个在本质上完全相同的——与在1895年约瑟夫·布洛依尔博士和我自己介绍到医学实践中的治疗学方法，甚至与从那时我就致力于的研究非常惊人地类似。这种治疗方法，布洛依次首次给它命名为"导泻法"(cathartic)，但是，我更愿意把它描述为"精神分析法"(psychoanalytic)，就像适用于遭受类似于汉诺德的幻觉一样的精神错乱的痛苦的病人，它把压抑导致他们得病的无意识带到意识中，到某种强迫性的程度中——就像格拉迪瓦用他们压抑的童年关系的记忆所做的一样。的确，格拉迪瓦能使医生更易于实施这个工作：在几个方面，她都是处在对于这个工作可以被描绘为理想状态的位置上。医生，他不知道

他的病人的病史，也不知道在他身上无意识地运做的意识的记忆，为了弥补这个不利之处，必须要求一个复杂的技术来帮助他。他必须了解怎样肯定地从意识的联想和病人所传出的信息中推导出在他身上被压抑的是什么，当它在他的意识的词语和行动之后反叛自己的时候，发现无意识。这样，他才能带来某些东西：如汉诺德在故事的结尾中所抓到的东西一样，当他把“格拉迪瓦”这个名字解译为“博特刚”时。当精神错乱被追述到它的起源时，它就消失了，在此同时，分析也就产生了治疗。

但是，在格拉迪瓦的程序和心理治疗学的分析的方法之间存在的相似性不是只局限在这两点——使意识到被压抑的东西和用治疗的解释来调和。它也扩展到被证明是整个改变的本质的东西上——到感情的唤醒上。每个类似于汉诺德的幻觉的精神错乱，用科学的术语我们习惯称为“神经官能症”(psychoneuroses)，把本能生活的一部分的压抑作为它的前提条件，或者，就像我们所慎言的那样，把性本能的压抑作为前提条件。在每一个把无意识和疾病的压抑原因引入到意识的努力中，相关的本能成分必然导致与压抑的力量重新的斗争，只是在最后的结果中容忍了他们，并经常伴随着明显的剧烈的反作用。如果我们把所有性本能的成分都综合在爱的名义下，这个治疗过程就是在爱的恢复中被完成了，并且，这一恢复是不可避免的，因为由于实行这样的治疗所产生的症状只不过与压抑相连接的早期斗争的沉淀物或者是压抑的恢复，并且它们只能通过同样激情的新高潮而被溶解和冲刷走。每一个心理分析的治疗都是试图解放被压抑的爱，这个爱是曾经在症状的妥协中寻找到一个简陋的宣泄出口的。确实，在这样的治疗和被《格拉迪瓦》的作家所描绘的治疗过程之间存在的一致性，在下

面的事实中达到了它的极点:在分析性的心理治疗中,被重新唤醒的激情——不管是爱还是恨,也都不变地选择医生形象作为它的对象。

正是在这里不同开始了，这个不同使格拉迪瓦这个例子成为医学技术无法达到的一个理想的例子。格拉迪瓦能恢复这个正在从无意识走向意识的爱，但是医生却不能。格拉迪瓦使自己成为早期的、被压抑的爱的对象，她的形象立刻给被解放了的爱一个渴望已久的目标。医生曾经是陌生人，并且在这个治疗完成之后必须再一次努力变成陌生人，他经常是不知所措，不知该给予他的病人什么样的建议，以至于在实际生活中他们可以怎样利用他们恢复的能力去爱。简单地陈述这个权宜之计，用通过爱来治疗的或多或少成功的模型——这是已经被我们的作家展现给我们的，因此所做的医生的替代，所有这些将使我们远离我们面前的这个工作。

现在来解决最后这个问题，它的答案我们不止一次地避开了。我们关于压抑、幻觉和相关的精神错乱的产生、梦的形成和解决、性生活所起的作用以及通过它这样的精神错乱被治疗的方法和观点，是远离普通科学的，更不用说是受教育的人们所确定的财富了。如果使作家认为我们可以把它当作一个真实的病例来讨论，从而构建他的“幻想”的话，那么这种洞察力也是知识的本质，我们应该非常想知道那种知识的根源是什么。我们业界有一个人，他就如我在开始时所说的那样，是对《格拉迪瓦》中的梦和对它们的可能的解析感兴趣的——以这样直接的问题来责问作家：他是否知道任何这样的科学的理论。就如预料的那样，作家的回答是否定的，并且，的确有些粗鲁。他说到，他的想象力

已经赋予了格拉迪瓦灵感，并且他对它自得其乐，如果有某个使他不高兴的人，那就别去读它好了。他对他的书受读者欢迎是毫不怀疑的。

很可能作家没有公开表示的还不止这些。他有可能拒绝全部我们已经展示的、他所遵循的那些规则的知识，并且，还有可能否认我们已经在他的作品中发现的所有目的。我不认为这是不可能的。但是，如果是这样，只有两种可能的解释。要不我们引入到一个单纯的作家自己还没有什么艺术目的的作品中，制作了一个完全是解释的讽刺性漫画，要不就是通过这样做来再一次显示，找到人们所寻找的东西以及什么占据了人们的头脑——一种甚至最奇特的例子也可能在文学史中找到的情况，这一点是极其容易的。现在，让各位读者来决定他是否能接受这一解释。当然，我们自己是持另外的观点的。我们的观点是：作家没必要知道任何这些规则和目的，所以，他能诚实地否认它们，但是，我们并没有在他的作品中发现任何他的作品中没有存在的东西。我们可能是使用相同的材料得出的结论，或者从事于相同的工作对象，使用了另一种方法。我们的研究结果的一致性好像确认我们的工作都是正确的。我们的过程存在于有意识地观察其他人不正常的心理过程中，所以能导和确立它们的规律。无疑，作家的进程就不同了。他把注意力放在他自己头脑中的无意识上，他听从它的任何可能的发展，并给予它们以艺术性的表达来替代意识的批评对它们的抑制。这样，他从自己身上得出了我们从其他人身上得出的经验——这个无意识的活动必须遵从的规律。但是，无须说出这些规律，甚至也无须清晰地了解它们，作为他的智力的扩展的结果，它们被总结进他的创造中。我们通过分析他的作品

发现这些规律就像我们从真实的病历中发现的一样。但是，这个结论似乎是无法避免的：我们两个人——作家和医生，都以同样的方式误解了这个无意识，或者，我们两个人都正确地理解了。这个结论对我们来说是很有价值的，正是因此，它才值得用医学的精神分析法来研究，这也就是詹森的《格拉迪瓦》被用来表现梦和幻觉的形成和治疗的方法。

看来我们将要结束了。但是，用心的读者会提醒我们：在开始时，我们曾经断言梦是作为完成的愿望而被表象的，但是我们没有给出任何证据。好，我们现在就回答这个问题。在这篇文章中所描述的将会显示：试图掩盖我们用梦是愿望的完成这个单一的公式来对梦所做的解释是多么的不合理。不过，这个断言还是站得住脚的，也能在《格拉迪瓦》的梦中得到简单的证明。这个隐性梦念——我们知道它们意味着什么——可能是多个不同种类的，在《格拉迪瓦》中，它们是“日间”残余的思想，是从清醒生活的大脑活动遗留下的未被注意到的和没有处理的那些思想的残留物。但是，要想从它们之中发展出梦，愿望（通常是一个无意识的愿望）的合作是必须的，这提供构建这个梦的动机力量，而日间残余则提供材料。在汉诺德的第一个梦中，在形成梦的过程中，两个愿望互相竞争，其中的一个是实际上可以被考虑进入意识，而另一个则属于无意识，是从压抑中逃离出来的。这第一个愿望，在任何考古学家看来都是可以理解的，是作为见证人出现在公元 79 年的那场毁灭的现场。如果这个愿望不是在梦中而是以其他方式被实现，作为考古学家来说，这该是多么伟大的奉献啊！那另一个愿望，这个梦的另一个构建者是性欲本性。它作为一个愿望可以被粗鲁地、也是不完全地叙述为：当他所爱的女

孩躺下睡觉时，他也在那里。正是对这一愿望的拒绝导致了这个梦变成了一个焦虑梦。构成第二个梦的动机力量的愿望可能是不太引人注目，但是，如果我们回忆起它的转变的话，那么我们会毫不犹豫地将它也作为性欲来描述。这个被他所爱的女孩所俘虏、跟随她的愿望、接着是服从她的这个愿望——只有这样我们才能分析这个存在于捕捉蜥蜴情景背后的愿望——实际上是一个具有被动的受虐特征的愿望。第二天，梦者抽打那个女孩，就好像他是被相反的性欲流所统治……但是，我们必须就此打住，否则，我们真的就会忘记汉诺德和格拉迪瓦仅仅是它们的作家头脑的创造物了。

第二版附笔

（1912）

自从这个研究完成到现在已经是5年了，在这5年里，精神分析的研究已经集结勇气，以观点中的另一个目的来接近富有想象力的作者的创造了。而不仅仅是从非诗意的神经病人所得出的发现中寻找确定性了，也要求知道作家以其建构作品的那些印象和记忆了，而且还有作家用以把这些材料转换成一件艺术作品的方法和过程。已经证明了，在那些习惯于使自己沉湎于创作中的思想单纯快乐中的想象力丰富的作家（像我们死于1911年的威尔海姆·詹森）的事例中，这些问题是很容易回答的。在我的《格拉迪瓦》的分析性的著作出版不久，我试图引起这位年老的作家在这些精神分析研究的新任务方面的兴趣，但是他拒绝合作。

我的一个朋友已经从那时就起，把我的注意力引向了这位作

家短篇小说中的其他两篇，它们可能和《格拉迪瓦》有承传关系，把它们作为前期的研究或者是试图获得爱情心理学中相同问题的令人满意的诗意的解答。第一个故事是《红阳伞》，通过再现故事中一些主题使我们回忆起《格拉迪瓦》中的一些事物，诸如死者的白花、记忆的对象（格拉迪瓦的素描本）、以及明显的小动物（《格拉迪瓦》中的蝴蝶和蜥蜴），但是更为重要的是通过模仿主要的情景——一个死去（或相信是已经死了）的女孩在仲夏的一天中午作为精灵的再现。在《红阳伞》中，精灵再现的场景是一个城堡遗迹，正如在《格拉迪瓦》中的被挖掘出来的庞培遗迹一样。另一个故事，《在哥特式的房间里》，在它的展现的内容中没有表现与《格拉迪瓦》和《红阳伞》这样的相似性。但是事实是，它通过与《红阳伞》结集以一个共同的题目出版，[①] 赋予与《红阳伞》的一个外在的统一，明确无误地表示它们有紧密相关的潜在意义。很容易处理相同的主题：作为童年时代以兄妹身份亲密接触的后作用的爱（在《红阳伞》中是爱的抑制）的发展。我从爱娃（Countess Baudissin）对詹森的最后一部小说《异乡人》[②] 所做的书评（在1912年2月11日的维也纳日报《时代》中）收集了更多的材料，那里包含了更多作家童年时代的材料，它描绘了一个“在他所爱的女人身上发现了妹妹的身影”的男人的故事。在他早期的两部小说中都没有《格拉迪瓦》的主题的痕迹——那拥有近乎垂直的脚姿的女孩独特的优美步态。

---

① 《超级力量》(übermächte)，詹森的两篇短篇小说。

② 《异乡人》 (Fremdlinge unter den Menschen)，德雷斯登·赖斯纳(1911)。

以这种方式行进的女孩的浮雕，詹森把它作为罗马人来描绘，并给它取名为“格拉迪瓦”，实际上是取自希腊艺术的顶峰。它是存放在梵蒂冈的克拉盟第艺术馆中，并且被豪泽尔（Hauser）（1903）修复和解释过。联系‘格拉迪瓦’和其他某些片段，可以想到在佛罗伦萨和慕尼黑的两个浮雕，每一个都表象了三个形象，可以分别是赫拉、农神、以及和她们在一起的洒露女神[①]。

① 豪泽尔（Hauser）把它们看做是罗马复制的公元前4世纪希腊的作品。现在的“格拉迪瓦”浮雕收藏在克拉盟第艺术馆中，编号是1284。

戏剧中的精神变态角色

(1905—1906)

就像自从亚里士多德时代以来所假定的那样，如果戏剧的目的是唤起"恐惧和怜悯"(Mitleid 的意思是"同情")的情感，从而来"净化情感"，那我们通过以下这种方式能在更细节的地方描述这一目的，即它只是个打开我们情感生活中的快乐和愉悦的源泉的问题。就像在智力活动的事例中，诙谐或取笑打开相似的源泉一样，许多的源泉都是智力活动所不能企及的。在这个连接中，基本的因素毫无问题地是通过"吵闹、取笑"来放松情绪从而清除掉某人自己的感情。由此结果所产生的乐趣，一方面对应着通过彻底发泄而产生的放松，另一方面对应的无疑是伴随着的性兴奋，因为后者，就像我们可以假定的那样，无论何时，都是作为被唤起的情感的伴随物而出现的，它给予人们的感觉是：它们如此急切地成为他们心理状态的潜能的提高的结果。在一场场景或演出中[①]的一个富有兴趣的观众出现，给成年人带来的就像戏剧给儿童所带

---

① (Schauspiel，这个词是戏剧表演中常用的德语词。弗洛伊德在写这个词时，在中间加了个连字符 Schau-spiel，来引出构成这个词的两部分 Schau 意思是景象、景观，即英语中的 Spectacle；Spiel 是戏剧或是游戏，既是英语 play 或 game。弗洛伊德在随后的文章《作家与白日梦》(1908*e*，129 页以下)和《超越快乐的原则》第二章(1920*g*，P.F.L.，2，287)再次提到这一题目。

来的一样，他们想做成年人所能做的，踟躇的希望以这种方式得到满足。观众是这样一种人：他经历得很少，他感觉他自己是一个“任何重大的事情都不会发生在他身上的、可怜的小人物”，是长期地被迫压制，或者不如说是移置，把自己的野心置于世界事物的轴心，他渴望根据自己的欲望来感觉、行动和安排事物——简单地说，他渴望成为英雄。剧作家和演员能使他通过与英雄的认同来做到这一点。他们也的确为他提供了某种东西。因为观众知道得很清楚：对于他来说，像这样实际的英雄行为如果没有忍受痛苦和忍受恐惧，将是不可能的，况且他只有这样一条生命，而在一个像这样的与逆境相斗争的过程中生命还会失去。同样，他的乐趣是建立在幻觉的基础之上的，这就是说，他忍受的痛苦在下面的情况下被淡化了：首先，他知道在戏剧中受苦的和行动的是其他的人而不是他本人，其次，这毕竟只是一个游戏，它不能对他的安全构成任何威胁。在这种环境下，他能让自己享受到作为“一个伟大的人”的乐趣，没有任何不安地给在宗教、政治生活、社会中和性生活中，像对自由的渴望和冲动一样给压抑让出一条道路，让它在舞台上的部分表象在生活的、变化的壮丽背景中，从各个方向去“宣泄”。

然而，还有一些创作形式也是同样地服从这些寻找乐趣的相同的前提条件。抒情诗比任何其他的形式更能适合这一目的：给多种形式的强烈情感一个宣泄的地方——就如同有时以跳舞这种方式也能宣泄感情一样。史诗的主要目的是使人感觉到伟大的英雄人物在成功那一时刻的喜悦在自己的身上也成为可能。但是，戏剧却是寻找着开拓更为深人的情感的可能性，并且，赋予它一个快乐的形式，甚至厄运的前兆也被赋予快乐这样的形式，因为这个

原因,英雄都是在斗争中或者毋宁说是在(带有受虐性的满足感的)失败中被刻画出来的。它和受苦难与不幸的这种关系可以被看做是戏剧的特征,不管是否像发生在严肃剧里那样,只关注情感的被唤起,然后就把它平息,或者是像发生在悲剧里的那样,忍受苦难真正地是被现实化了,戏剧起源于对神的崇拜的牺牲祭祀仪式(参见山羊与替罪羊的论述)这一事实是不能与这一戏剧的意义相分离的。[1] 就如其所是的那样,它平息了对神管理宇宙的更为激烈的反抗,神对宇宙世界的管理和对苦难的存在是负有责任的。英雄首先并且主要地是反抗上帝和其他神圣的东西的。快乐产生了,就像它原本应该的那样,是从弱者在面对神圣的力量所遭受的痛苦中产生出来的。它是一种受虐性的满足的快乐,就如同一个不管任何事情都坚持到底的角色所获得的直接的乐趣一样。在这里我们拥有像普罗米修斯一样的情绪,但是混合着微不足道的、让自己通过暂时的满足来减轻自己这一刻的痛苦的心理准备。

因此,各种类型的忍受苦难就成为戏剧的主题,并且从这一忍受苦难的行为中,戏剧许诺给观众以快乐。这样,我们就得到了这一艺术形式的第一个前提条件:它不应该只是观众忍受痛苦的原因,而且,通过包括可能满足的这种途径,它应该知道怎样去补偿对于它所引起的同情性的忍受痛苦(现在的作者经常不遵从这一规则)。但是,被表现的忍受痛苦立即被限制在精神上的忍受痛苦之上,因为任何知道所有精神上的享受会很快地被身体上所产生的肉体的痛苦的感觉改变所结束的人,都不想让肉体承受痛苦。

---

① 在《图腾与塔布》中讨论了希腊悲剧中的主角这一题目(1912—1913,P.F.L.,13,218~219)。

如果我们患病了,那么我们惟一的愿望就是:再一次地好起来,摆脱掉我们现在的这种状态。我们请医生看病和吃药,还想要把这种意志转移到享受的幻想上来甚至娇纵我们自己从痛苦忍受中汲取乐趣。如果观众把他自己放在患有身体疾病的某人的位置上,那么他将发现自己没任何乐趣享受可言。结果只能以一个身体患病的人的舞台形象出现于舞台之上,而不能作为一个英雄人物出现,除非他的疾病的某些特殊的肉体方面的特征的确能使精神活动成为可能——例如,在《菲洛克特特》(*Philoctetes*)中的病人的不幸,或在关于痨病的那一类戏剧中的痛苦忍受者的毫无希望。

从本质上讲人们是在能得到精神上的痛苦相关的环境中忍受精神上的痛苦的,同样,表现精神上的痛苦的戏剧要求具备一些能产生疾病并且以这一事件的突然爆发来开始剧情的事件 某些戏剧例外,像《阿甲克斯》(*Ajax*)和《菲洛克特特》,引入完全存在的精神疾病。因为在古希腊悲剧中,由于对悲剧材料的熟悉,就像人们所说的,在戏剧的中间部分,幕布才开始升起,给出一个对悬而未决的这类事件的前提条件的充分解释是很容易的。它一定是一个包含冲突的事件,并且它必须包括与抵抗相伴随的一个意志的努力。这一前提条件在与神的斗争中第一次壮丽地实现了。我已经说过:这种悲剧是反叛的一种,在剧中剧作家和观众都是站在反叛的这一边。在控制事物方面,对神的信仰越少,人就变得越重要,伴随着对剧情内容越来越深入的理解,越来越可以认识到它对痛苦负有责任。这样,英雄的下一个斗争就是反对人类社会,在这里,我们就得到了这种类型的社会悲剧。然而,另一个必要的前提条件的实现将会在个人之间的斗争中被发现。这是人物的悲剧,它展示了这个冲突的所有激动人心之处,它是在那些使自己从人

类制度的束缚中解脱出来的杰出人物之间展开的——实际上，它必定会有两个英雄人物，以及伴随着主角与具体表现在一个强有力的人物身上的制度之间展开的斗争。这两类剧之间的融合，当然是毫无疑问地被允许的。纯粹的人物的悲剧是缺乏乐趣的反叛性的源泉，但是，这种戏剧的影响力在社会戏剧（例如，在易卜生的戏剧中）中的再现并不比在古希腊经典悲剧作家的历史戏剧中所展示的说服力要小多少。

到表现人物在其领域中行动所导致的痛苦的本质不同的宗教戏剧、社会戏剧和戏剧的问题争执辩论解决为止，我们就能跟随戏剧的讨论过程转移到另一个领域，在那里它变成了心理戏剧。这里，导致忍受痛苦的斗争是在主角的头脑中展开争论，直到解决为止的——一种在不同的冲动之间进行的斗争，并且是其中的一个冲动必须以灭绝的形式来结束这场斗争。不是主角，而是其中的一个冲动，它必须在自我否认中结束。在这个前提条件和前面提到的几种类型的前提条件的任何形式的结合中当然都是可能的。例如，制度能自己成为内部冲突的诱因。并且，这就是我们发现爱情悲剧的地方，因为社会文化、人类习俗对爱情的压制，或者是在"爱情和责任"之间的斗争，在歌剧中对我们来说是非常熟悉的了。这也就是冲突的环境中存在的无尽的变化；实际上，就像人们的性欲白日梦一样无穷无尽。

但是，可能性的系列范围变得更为宽泛，并且当我们从中起到一些作用和我们要汲取快乐的痛苦源泉——不再是几乎相等的意识冲动之间的冲突，而是在意识冲动和压抑的冲动之间发生冲突——的时候，心理戏剧就变成了精神变态戏剧（psychopathological）了。在这里，享受乐趣的前提条件就是观众本人应该是个

神经症患者,因为只有这样的人才能汲取快乐而不是简单地对这种发现产生反感,并且,或多或少地对被压抑的冲动有意识上的认同感。在任何非神经症患者那里,只会遇到反感并要求心理有事先准备来重复这个压抑。它在早些时候已经成功地影响了这个冲动,因为在这类人身上,一个简单单一的压抑心理能量的消耗就已经足以把被压抑的冲动完全地控制在锁链之中。但是在神经症患者那里,这个压抑就处在失败的边缘,它是不稳定的,并且需要不断地消耗和更新心理能量,而且一旦对这一冲动的认同发生了,那么,心理能量的消耗就白白浪费了。因此只有在神经症患者那里,才能发生这类能被作为戏剧主题的斗争,但是即使在他们身上,剧作家唤起的不仅仅是释放的乐趣,而且同样还有对它的抵制。

第一个这样的现代戏剧是《哈姆雷特》。[①] 这部戏剧是以这样的方法作为主题:一个人长期地处在不正常状态中,最后变成了神经症患者,这应归因于他所面对的任务的特殊性质,这个人,就是一个在他身上的一种迄今为止被成功地压抑的冲动的努力开拓使它自己变成行动的人。《哈姆雷特》与我们现在讨论到的似乎是很重要的三个特征是要区别开来的。(1)这个主人公原本不是精神变态患者,而仅仅是在这个戏剧的发展过程中才变成了精神变态患者的。(2)这个被压抑的冲动是相似于我们身上的那些压抑的东西之一,并且对其的压抑只是我们个人发展的必要部分。在戏剧中被剧情所动摇的正是这样一种压抑。作为这两个特征的结果,对于我们来说,与主人公的认同就很容易了:我们就和他一样

① 弗洛伊德对《哈姆雷特》的讨论的首次出版是在《梦的解析》中。(1900*a*,P.F.L.,4,366~368)。

对于相同的冲突是易动感情的，因为，“一个在特定的环境下不丧失理智的人，是没有理由丧失理智的。”① (3)试图通过斗争来进人意识的这个冲动好像是作为这种艺术形式必要的前提条件表现出来的，然而，很清楚，它是可以被辨认出来的，但是永远也不会得到一个确定的名字，所以，伴随着他的注意力的转移，这一过程也逃脱了观众的视线，并且，他处在自己情绪的控制之下，而没有参与正在发生的事情。通过这种方式，一定数量的抵抗能量无疑是被节省了，就好比在一个分析的治疗中，由于一个程度较低的抵抗力，我们发现意识的出现是被压抑的东西的衍生物，而被压抑的东西本身是不能做到这一点的。毕竟，在《哈姆雷特》中，冲突就是这样有效地被隐藏了，它留下来让我来发掘。

可能是由于忽略了这三个前提条件的原因，所以有如此众多的精神变态人物在舞台上和实际生活中未被注意到。因为，如果我们首先遇到这个冲突是在它完全地被建立起来的状态下，那么，神经症的牺牲者就是某个进人到我们无法洞察他们的冲突的人。但是，反过来，如果我们认同这个冲突，我们就忘记了他是一个病人，就像如果他自己认同这一冲突，那么他就没有患病。这似乎是剧作家的职业：把同样的疾病引人到我们身上，接着，如果我们伴随痛苦忍受者被驱使去跟随这个疾病的发展，那么，这一点就很容易做到。在我们身上并没有存在着这种压抑，而在压抑首次被建立起来的地方，这种做法是特别必要的，并且，这种做法比《哈姆雷特》更进一步地表现了利用舞台上的神经症患者的做法。如果我们面对一个不熟悉的、完全确认的神经症，那么我们将倾向于去请

① 莱辛：《爱米丽雅·夏洛蒂》第四幕，第七场。

医生(就像我们在实际生活中所做的一样),并宣布这一人物是不允许被搬上舞台的。

这最后一个错误好像在巴尔的戏剧《另外的人》中发生过,[1]除去第二个错误,即它是在戏剧中出现的问题中被暗示出来的——对于我们来说这一点是不可能的,因为我们确信自己进入到一种境况,相信一个特定的人按照惯例有权利给这个女孩完全的满足,所以她这一病例不能成为我们的病例,而且,还存在着第三个错误,就是说,没有什么留下来给我们去发现,而且我们全部的抵抗被迫使来反对对于我们是不可接受的爱的先决条件。在我们讨论的三个形式的前提条件中,最重要的似乎是那个注意力的转移的条件。

一般地来说,公众的神经症的不稳定和剧作家的避免抵抗和提供前期快乐中所运用的技巧,自己就能决定自己在舞台上的不正常人物运用的范围。

---

① 这是奥地利小说家和剧作家赫尔曼·巴尔(1863—1934)的剧作,它首次公演是在1905年底。它的情节是描绘了一个具有双重人格的女主角,尽管经过很大的努力,她还是不能从对一个以他的强力占有她的男人的依附中(这种依附是建立在她的肉体感觉上)逃脱出来。

作家与白日梦

(1908)

我们这些门外汉总是急切地想要知道——正如那位向阿里奥斯托提出类似问题的红衣主教一样[①]——不可思议的作家从什么源头提取创作素材，他如何用这些素材使我们产生了如此强烈的印象，在我们心中激起我们自己根本无法想象的情感。如果我们问作家本人，他也给不出令人满意的解释，这个事实只会使我们的兴趣愈发高涨。我们认识到对选择中的决定因素或创造出富有想象力的艺术形式的艺术本质的最明晰的洞察，并不能帮助我们自己成为作家，这种认识并没有丝毫减弱我们的兴趣。

如果我们能够至少在我们自己身上，或者与我们相似的其他人身上，发现一种在某种程度上类似于创作的行为该有多好！对此的检验将使我们有希望对作家的作品开始做出解释。并且，的确存在这种可能性。毕竟，作家自己是愿意缩小他们与常人之间的距离的；他们屡屡说服我们，每一个人在本质上都是一个诗人，除非最后一个人死掉，否则，最后一个诗人便不会消失。

---

① 红衣主教伊波里托·德爱斯特是阿里奥斯托的第一个保卫者，阿里奥斯托将《疯狂的奥兰多》献给他。诗人得到的惟一报答是这样一个问题："罗多维柯，你从哪里找到这么多的故事？"

我们不该在童年期追寻创造性活动的最初踪迹吗？孩子们最热衷的、最喜欢的事情是玩耍和游戏。孩子构造出一个属于他自己的世界，或者，更进一步，他以自己高兴的崭新方式重新安置他的世界中的事物，在这个意义上，难道我们不可以说玩耍中的孩子在以类似于作家的方式行动吗？认为他没有严肃地对待他的那个世界是错误的；正好相反，他在玩耍时非常认真，并倾注了极大的热情于其中。玩耍的对立面不是严肃，而是何等真实。无论孩子在玩耍的世界中倾注了多少感情，他在玩耍与现实间做出了明确的区分；他喜欢将想象的对象和情境与现实世界中可感可视的事物联系起来。正是这种联系将孩子的"玩耍"与"幻想"区别开来。

作家与玩耍中的孩子做着同样的事情。他构造出一个幻想的世界，对此他是如此严肃对待——即他在这个幻想的世界上付出了极大的热情——同时他又将其与现实严格地加以区分。语言保留了孩子的玩耍和诗歌创作之间的这种关系。它将想象的创作形式命名为"游戏"，这些创作形式需要与可触知的事物相联系，它们富有表现能力。语言中有"Lustspiel"或"Trauerspiel"的说法（即"喜剧"或"悲剧"，照字面意思面言，则是"愉快的游戏"或"悲伤的游戏"），那些从事表演的人被称为"Schauspiler"（"演员"，字面意思是"做游戏的人"），但是，作家的想象世界的非真实性，对于他的艺术方法有着重要的结果。这是因为，许多事物若是真的，便不能带来任何乐趣，面在虚构的游戏中则不然；许多感人的事情，它们本身实际上是令人痛苦的，但是在作家的作品上演之际，它们却成为听众和观众快乐的源泉。

我们在现实性与游戏间的对比上还要再多花一些时间，这是出于另一种考虑。当孩子长大之后，他停止了游戏，工作了几十

年,以相当严肃的态度面对现实生活,或许他会在某一天发现他自己处于再次消除了现实性和游戏之间的对比这样一种精神状态之中。作为成人,他能够回顾在童年期他在游戏中所怀有的热烈而认真的态度;并且,通过将今天貌似严肃的工作与童年期的游戏等同起来,他便能够丢开生活强加于他身上的过于沉重的负担,获得由幽默提供的极度快乐。[①]

随着人的成长,他们停止了游戏,看上去他们也放弃了从游戏中所获得的快乐。但是,任何理解人类心灵的人都知道,几乎没有比让一个人放弃他曾体验过的一种快乐更困难的事情了。实际上,我们根本不能够放弃任何事情;我们只不过将一种事物转换为另一种。那看上去是被抛弃的东西实际上是一种替代物或代用品的组合。同样,长大的孩子,当他停止游戏时,他没有放弃任何东西,除了那与现实事物的联系。他现在以幻想代替游戏。他建造空中城堡,构造被称为白日梦的东西。我相信,大多数人在他们的一生中都不时创造出幻想。这是一个长期以来被忽略的事实,由此它的重要性也没有被充分理解到。

人们的幻想比孩子的游戏更难观察。的确,一个孩子自娱自乐,或为了游戏而与别的孩子形成一个密切的精神上的组织;尽管孩子可能不在成人面前做游戏,但是,另一方面,他也不在成人面前掩饰自己的游戏。相反,成人则为自己的幻想感到害臊,并对别人加以隐藏。他把自己的幻想像最私人化的财产一般珍藏起来,通常,他宁可承认自己的过失也绝不告诉任何人他的幻想。因为这个理由,可能产生这样的认识,即他相信自己是惟一创造此种幻

① 参见弗洛伊德有关诙谐的著作(1905c)第七章第七节。

想的人,他丝毫不知道在别人那里这类创造十分普遍。游戏者和幻想者在行为上的不同是由两种活动的动机不同所致,但这两种动机却又彼此依存。

孩子的游戏被愿望所决定:事实上是惟一的一个愿望——它在他的成长过程中起着作用——期望长大成人的愿望。他总是扮作"成人"的样子,在游戏中,他模仿自己所知道的年长者的生活。他没有理由掩饰这个愿望。至于成人,情况就不同了。一方面,他知道自己不应再游戏和幻想,而应在现实的世界中行动;另一方面,将那些引起幻想的愿望隐藏起来又是至关重要的。这样一来,他便为自己的孩子气的和不被容许的幻想而感到羞耻。

但是,你会问,如果人们将他们的幻想搞得如此神秘兮兮,那我们如何对之有如此多的了解?好,人类中有这么一类人,他们被一位严厉的女神——必然,而不是神,分配了一项讲述自己痛苦及什么东西给他们带来快乐的任务。[①] 他们是神经症的受害者,不得不向医生诉说他们的幻想,夹杂在其他事情中间,他们期望医生能用精神疗法治好他们的病。这是我们知识的最好来源,我们因此找到很好的理由来假定,我们的病人所告诉我们的,从健康人那里都能听到。

现在,让我们自己来研究几个幻想的特征。我们可以确定,一个幸福的人从不幻想,只有未得到满足的人才这样做。幻想的动

---

① 这是歌德剧本《托夸托·塔索》最后一场中英雄诗人所吟的广为人知的一句诗:

当人类在痛苦中沉默不语,
神让我诉说我的哀痛。

力是未被满足的愿望,每一个单一的幻想都是愿望的满足,都是对令人不满意的现实的纠正。具有动力的愿望随幻想者的性别、性格和环境而发生变化,但是它们天然地分为两类。或者是富有野心的愿望,它们用来抬高主体的地位;或者是性的愿望。在年轻女人身上,性的愿望占有几乎排除其他的优势地位,因为她们的野心通常被性的倾向所同化。在年轻男人身上,自我中心与野心勃勃的愿望与性的愿望相伴随,这一点极其明显。但是,我们将不强调两种倾向间的对立,我们宁可强调它们经常结合在一起的事实。正如在许多教堂的祭坛屏风上,画面的某个角落可以看到捐赠者的肖像,在大多数充满野心的幻想中,我们可以在这个或那个角落中发现一位女士,幻想的创造者为她表演了所有英雄行为,并在她的脚下堆积了自己的全部胜利成果。在这里,如你所见,存在着掩饰的足够强大的动机;有良好教养的年轻女子只被允许最低限度的性的愿望,年轻男子则不得不学会压抑对个人利益的过分关注——这种过分关注是他在童年时代受宠爱的日子里养成的——这样他便可以在满足其他具有同样强烈要求的人群的社会中找到自己的位置。

我们切不可将这些想象活动的结果——各种各样的幻想,空中城堡和白日梦——看做是陈旧或不可改变的。恰恰相反,它们适应于幻想者变换的生活印象,随着他的情境的变化而产生相应改变,从每一个新鲜活泼的印象中接受那可以被称为"日戳"(datemark)的东西。幻想与时间的关系是极端重要的。我们可以说它徘徊于三种时间之内——我们的心灵所包含的三种时刻。心理活动与某些当时的印象相联系,与某些能引起主体的某一种主要愿望的激发性情境相联系,从那儿心理活动追溯到了对一种早期经

验的记忆(通常是儿时的记忆),在这个记忆中这个愿望得到了满足;现在,心理活动创造出一种与未来相联系的情境,它代表着愿望的满足,心理活动如此创造出来的东西就是白日梦或幻想,它带着从激发它的情境和记忆中而来的踪迹。这样,过去,现在和将来便被串在一起,正如愿望贯穿之线。

一个非常普通的例子可以使我所说的东西变得清楚明白。让我们以一个贫穷的男孤儿为例,你给了他某位雇主的地址,在那儿他或许可以找到一项工作。在路上他可能陷入白日梦之中,这个白日梦适应于产生它的情境。他幻想的内容或许是这样一类事情:他找到了工作,得到新雇主的赞许,他在行业里占据了不可或缺的位置,他被雇主的家庭所接纳,与主人的美艳女儿结了婚,然后他成了行业的董事,开始时是雇主的合伙人,后来便成了继承者。在这个幻想中,做梦者重新获得了他在幸福的童年期所拥有的东西——保护他的家庭,热爱他的父母和他最初钟爱的对象。从这个例子中你可以看出,愿望如何利用现在的情境,以过去的模式建构出未来的图画。

对于幻想还有许多话要说;但是我只尽可能简要地说明几点。如果幻想变得过于丰富,过于有力,神经症和精神病发作的条件便具备了。而且,幻想是我们的患者所抱怨的痛苦症状的直接心理征兆。这里,一条宽阔的岔道进入了病理学。

我不能略去幻想与梦的关系。我们晚上的梦不过是类似于此的幻想。通过梦的解析,我们可以证实这一点。[①] 语言,以其无可匹敌的智慧,很早以前便对梦的本质做了定论,这是通过将幻想的

---

① 参见弗洛伊德的《梦的解析》(1900*a*,P.F.L.,4,631~640)。

凭空创造定名为“白日梦”而实现的。尽管有这样的说明，如果我们梦的意思仍保持晦暗不清，那是因为在夜间我们也产生一些令我们感到羞愧的愿望。我们必须隐瞒自己，于是它们便被压抑，被推入到无意识之中。这种受压抑的愿望和它们的派生物只允许以一种极端歪曲的形式表现出来。当科学工作成功地解释了梦的歪曲这一因素时，我们将不再难以认识到夜间的梦与白日梦——我们均十分了解的幻想——完全同样是愿望的实现。

关于幻想就谈这么多。现在说一下作家，我们真的可以将富有想象力的作家和《光天化日之下的梦幻者》(*Der Träumer am hellichten Tag*)加以比较吗？将他的创作和白日梦加以比较吗？这里，我们必须从最初的区分开始。我们必须将类似于古代史诗作家和悲剧作家一样从现成素材中取材的作家，与似乎是提取自己素材的作家加以区分。我们将谈到后一种，并且为了比较，我们将不选取那些批评家们最为推崇的作家，而是选取那些评价相对不高的长篇小说、传奇文学和短篇小说的作者，他们拥有最广泛，最热切的男女读者群体。首先，这些小说作者的创作中有一个特征不能不打动我们，每一部作品都有一个主角作为兴趣的中心，作家运用一切可能的手段使这个主角赢得我们的同情，作家似乎把他置于特殊的天意保护之下。如果我在我的小说的第一章末尾让主角失去知觉，从严重的伤口处流血不止，那么我肯定会发现他在下章的开头受到精心护理，并处于恢复当中。如果第一卷以他所乘坐的船只在海上风暴中翻沉为终结，那么我可以肯定，在第二卷的开头，我会读到他的神奇获救——那使故事继续下去而必不可少的获救。我跟随着主角进入他的冒险中所具有的这种安全感，与现实生活中一个英雄跳入水中去救一个溺水者，或者为了攻击

敌人炮组而将自己暴露在敌人炮火之下的感觉完全一样。这是真正英雄的感觉。我们的一位最优秀的作家说过一句无与伦比的话:"我不会有事的!"① 但是,在我看来,通过这种不受伤害的启示性特征,我们立即便可认识到他那"至高无上的自我",就像每个白日梦和故事中的主角一样。②

这些自我中心故事的其他典型特征指出了同样的性质。小说中的女子总是爱上男主角这个事实,绝不能看做是对现实的写照。但是,作为白日梦的必要成分,它很容易被理解。同样真实的是,故事中的其他人物被严格地划分为好人坏人,这完全违背现实生活中可观察到的人的性格的多样性。成为故事主角的那个自我,好人都是他的助手,坏人则是他的敌人和对手。

我们完全清楚,许多富有想象力的作品远离了天真的白日梦的模式;我还是不能消除这样一种怀疑,即甚至偏离模式最远的作品也能够通过一系列不间断的过渡事件与模式联系起来。我注意到,在许多以"心理小说"知名的小说中,只有一个人物——也总是主角——是从内部加以描写的。作家似乎是坐在他的头脑中,从外部观察其他人物。通常心理小说的特性无疑在于现代作家通过自我观察而将他的自我分裂为许多部分自我的倾向,结果就将他自己精神生活的冲突趋势表现在几个主角身上。某些可以被称为"怪僻"小说的作品,似乎与白日梦的类型有特别的对比。在这些

---

① "我不会有事的!"(Es kann dir nix g'schehen!)
这句话出自维也纳剧作家路德维希·安森格鲁伯,是弗洛伊德所钟爱的一句话,参见《关于战争与死亡的时代思考》(1915*b*,P.F.L.,12,86 及注①)。

② 参见《论自恋》(1914*c*,同上,2,85 及注①)。

作品中，作为主角出场的人物只起着很小的积极作用；他像旁观者一样看着从他面前经过的人的行为和所遭受的痛苦。左拉的许多后期作品属于这一类，但是我必须指出，对在某些方面偏离了所谓正常标准的非作家的精神分析，向我们显示了白日梦的类似变化，其中自我以旁观者的角色获得满足。

如果我们对富于想象力的作家和白日梦者，诗歌创作和白日梦之间的比较是有价值的，那么首先，这种价值必须以这种或那种方式显示出自己的富有成效。比如，让我们试着将先前提出的论点——有关幻想和三个时期间的关系及贯穿于其中的愿望——应用到这些作家的作品中；并且，借助于此，让我们试图研究作家的生活和他的作品间存在的联系。一般说来，没有人知道在这个问题的研究中可指望什么结果；而且对这一联系常常以极简单的形式进行思考。凭着从幻想中所获得的见解，我们应该期待：一种强烈的现实体验唤起了作家对先前体验的记忆（通常属于童年期），从这个记忆中产生了一个在作品中获得满足的愿望。作品自身展示为最近的诱发场合和旧时的记忆两种因素。①

不要害怕这个程式的复杂性。我猜测事实上它可被证明为一个极其罕见的方式。然而它可能包含到达真正事态的最初途径；并且，从我做过的一些实验里，我倾向于认为这种看待作品的方法可能不会有任何结果。你将不会忘记对作家生活中童年期记忆的强调——这个强调或许是令人困惑的——它最终来于这样一个假设，即认为一篇创造性作品像一个白日梦一样，是童年期游戏的继

① 弗洛伊德在 1898 年 7 月 7 日致弗里斯的信中，在讨论迈耶的一篇短篇小说的主题时已经提出类似的观点。

续和替代。

但是我们绝不能忘记回复到那类创造性作品上去。对此我们必须认识到，它们不是原创性的作品，而是对现成的和熟悉的素材的再造。即使在这里，作家还保持着一定的独立性，这种独立性表现在对素材的选择上，表现在通常是极其广泛的变化上。然而，就素材已在手头而言，它来自于流行的神话、传说和童话故事的宝库。对这样一些民间心理结构的研究还远算不上完全，但是，极有可能像神话这样的东西就是所有民族的充满愿望的幻想，是人类年轻时期世俗梦想的歪曲的痕迹。

你会说，虽然我将作家放在论文题目的前面，可是我就作家所告诉你的比幻想要少得多。我认识到这一点，我必须指出这是因我们的知识现状所导致。我所能做的不过是给出一些鼓励和建议，从对幻想的研究开始，倒向作家要对文学素材的选择这一问题的研究。至于另外一个问题——作家运用何种手段达到以他的作品激起我们感情的效果——我们至今还一点也没有涉及。但是我至少应向你指出从对幻想的讨论通向诗的效果的道路。

你将记住我说过白日梦者在别人面前小心翼翼地隐藏自己的幻想，因为他感觉自己有理由羞愧。现在我应该补充，即使他把这些幻想告诉我们，他所泄漏出来的东西也不能给我们丝毫快乐，当我们得知这些幻想时，我们会感到厌恶，至少是没有热心。但是，当一位作家将自己的戏剧献给他们，或者把我们倾向于认为是他的白日梦的东西告诉我们时，我们就会体验到巨大的快乐，这快乐或许是起于众多源泉的汇集。作家如何完成作品，这是他内心的秘密；诗歌艺术最根本的诀窍在于一种克服我们内心反感的技巧，这种反感无疑跟起于单一自我和其他自我之间的隔阂相关联。我

们可以猜测到这个技巧所运用的两种方法。作家通过改变和伪装而软化了他的利己主义的白日梦的性质，他通过纯形式的——亦即美学的——乐趣取悦于我们，这种乐趣他在表达自己的幻想时提供给我们。我们称这种快乐为“额外刺激”(incentive bonus)或“前期快乐”(fore-pleasure)。向我们提供这种快乐是为了使产生于更深层精神源泉中的快乐的更大释放成为可能。[①] 在我看来，所有作家向我们提供的美学快乐都具有前期快乐的特征。富有想象力的作品给予我们的实际享受来自于我们精神紧张的消除。甚至有可能是这样，这个效果的不小的一部分归功于作家使我们开始能够享受自己的白日梦而不必自我责备或感到难为情。这一点将引我们进入新的、富有趣味的和复杂的研究门槛，但是至少现在，我们的讨论已告终结。

① 弗洛伊德将“前期快乐”和“额外刺激”的理论应用到他论述诙谐的著作中(1905c,P.F.L.,6,187～189)，在《自传研究》第六章中，谈到他的创作过程时也讨论了这一理论。参见《性欲三论》和《戏剧中的精神变态角色》。

列奥纳多·达·芬奇和他童年时代的一个记忆

(1910)

(一)

精神病学研究一般喜欢以脆弱的人作为材料，当接触到人类中最伟大的人时，它的目的并非门外汉经常归结的那样，是要“使光明的黯然失色，把崇高的拖人泥潭”，[①]而且，缩小那将伟大事物的完善与它通常的不足之处分离开来的鸿沟，这只会引起不满。但是，精神病学的研究不能不在那些杰出人物的例子中寻找值得理解的每件事情，它相信，没有一位伟大人物不受那支配着正常的和病理的活动规律同样有力的影响。

列奥纳多·达·芬奇(1452—1519)甚至被同时代人也尊崇为意大利文艺复兴时期最伟大的人物之一；但是，在那个时代，他已经开始成为不可思议的人物了，正如他对于今天的我们一样。他是一个通才，“他的轮廓只能推测——永远也不能确定。”[②] 他在自

---

① “世界喜欢使光明的黯然失色，把崇高的拖入泥潭”，这是席勒《奥尔良少女》中的诗句，作为外加序诗收入到他1801年版的剧本《奥尔良少女》之中。

② 这是雅可布·伯克哈特的话，被康斯坦丁诺娃引用过。

己那个时代的最有决定性的影响在于绘画。留给我们认识的是他身上那与艺术家结合在一起的自然科学家(和工程师)[1] 的伟大。虽然他给后人留下了绘画杰作,但他的科学发现始终未被发表和利用,在他的成长过程中,他身上的研究特质从未完全与他的艺术家身份相脱离,而是经常对他进行严重的侵袭,也许最后将他压制住。在他生命的最后时刻,达·芬奇根据瓦萨利对自己所讲的话而自责,认为自己因未在艺术中尽到职责而冒犯了上帝和人类。[2]即使瓦萨利的这个故事没有任何外在或内在的可能性,而只属于那早在大师生前便已使其困扰的流传,但是作为当时人们相信的依据,这个故事仍具有不容否认的价值。

是什么妨碍了列奥纳多的同时代人对他的个性的理解?当然不是因为他的多方面的天才与广博的学识,正是这天才和学识使他能够自荐于米兰君主洛德维柯·斯弗尔兹(人称摩洛二世)的朝廷,使他成为自己一项发明的执行者,还使他给这位君主写了一封著名的信件,在信中他自夸了自己作为建筑师和军事工程师所取得的成就。在文艺复兴时期,在同一个人身上结合着广泛而多样才能的事情司空见惯——虽然我们必须承认列奥纳多是其中最卓越的例子之一。他不属于从自然界接受少得可怜的外部天赋的那类天才,他也不属于认为生活的外在形式毫无价值,只陷于因关注人类而精神痛苦忧郁的那类天才。恰恰相反,他身体高大,发育匀

---

① 括号中的词是作者 1923 年加上的。

② 他出于崇敬直起身,以便坐到床上,他对自己的病情及状况做了说明,还表示出他因没有在艺术工作中做到自己应该做的而如此多地冒犯了上帝和人类。参见瓦萨利的著作(1919,43)。

称,面部俊美,有着非同寻常的健壮体格;他举止优雅,魅力无穷,极其善辩,平易近人而乐天。他喜欢自己周围事物的美,他喜爱华丽的服装,看重每一处生活的精巧。在一段有关绘画的论文中(这篇论文透露出他对享受的强烈感受),达·芬奇将绘画与它的姐妹艺术相比较,并描绘了那等待着雕塑家的困难:"他的脸上涂满了大理石粉末,看上去他像个面包师,他的身上满是大理石碎屑,这使他看上去像背上落满了雪花;他的屋内到处是碎石块和灰尘。至于画家,情形就迥然不同了……因为画家极舒适地坐在作品前,拿着蘸过欢快色彩的轻巧的画笔。他穿着自己中意的服装,他的屋内挂满了令人愉快的绘画,一尘不染。经常有音乐或从大量精彩作品中读到的人物伴随着他,他可以怀着极大的快乐聆听,没有锤子的敲打声和其他噪音。"①

喜气洋洋,热爱享乐这种看法的确只可能适用于艺术家生活中的第一个时期,也是较长的那个时期。之后,洛德维柯·摩洛的统治倒台逼迫列奥纳多离开米兰——这个他活动的中心和地位得以保证的都市,他开始过着缺乏安全感和外在成就的生活,直到在法兰西找到最后的避难所,他性格中的活力开始减弱,本性的怪异之处凸显出来。另外,兴趣从艺术向科学的转移,随时间流逝日益增强,这一点一定加大了他与同时代人之间的隔阂。他为订件面勤奋地作画并从而变得富足起来(像他以前的同学皮鲁金诺那样)。这一切努力只使外人认为他是在浪费时间,他们认为达·芬奇画的不过是些反复无常的小玩艺,甚至怀疑他在为"黑色艺术"

① 《论绘画》,见路德维希的著作(1909,36),又见里斯特的著作(1952,330页以下)。

效力。我们处在能较好地理解达·芬奇的位置,因为我们从他的笔记中知道什么是他所从事的艺术。在古典开始代替教会权威的年代,在没有预设的研究形式尚不为人熟悉的年代,列奥纳多——这位先驱者和理所当然可以与培根与哥白尼相匹比者——必然是孤立的。在他解剖死马和死人时、建造飞行器时、研究植物营养和他们对毒物的反应时,他当然会与亚里士多德的评论家们相背离,他几乎要被视为可鄙的炼金术士了。在那些令人不快的日子里,只有在实验室中进行实验研究才能找到庇护。

这对他的绘画产生的影响就是他不再愿拿起画笔,画的越来越少,放弃那远未完成的作品,无心留意它们最终的命运。这正是他被同时代人所指责的地方,对他们而言他对待艺术的态度是个谜。

几位列奥纳多的后期崇拜者已经试图为他开脱掉不稳定的性格缺陷。他们在争论中宣称列奥纳多被指责的只不过是一种伟大艺术家普遍具有的性格,甚至精力充沛的米开朗琪罗,一位将毕生贡献给工作的人,也留下了一些未完成的作品。在这种一致的情形中,米开朗琪罗和列奥纳多均无过错。而且他们声称,某些作品不是没有完成,而是列奥纳多宣布它们就是那个样子。门外汉眼中的杰作对于艺术作品的创造者来说,只不过是他的意图的不满意的体现。他对完美有一些模糊的观念,他一次次对复制完美的相似性感到绝望。他声称,最不应该的是让艺术家对作品的最后命运负责。

这些解释或许有一定价值,但是它们仍旧不能掩盖我们在列奥纳多这里碰到的整个事态。对一件作品的痛苦努力,最终从其中解脱开来,对它未来的命运漠不关心,这种情况也可能发生在其他艺术家身上,但无疑在列奥纳多这里达到了极端的程度。索尔

米曾引用他的一名学生的话说:"当他开始作画时,他似乎始终是战战兢兢的,他从未完成一幅作品,对艺术的伟大有如此高的敬重,他在别人视为奇迹的事物里发现了缺陷。"他接着说,列奥纳多的最后几幅作品,《丽达》、《圣母奥诺弗里奥》、《酒神巴克斯》、《年轻的施洗者约翰》都没有完成。他的所有作品都多少有这种情况。复制过《最后的晚餐》的洛马佐在一首14行诗中提到列奥纳多无力完成作品这一广为人知的情况:

> 普罗托詹尼从不放下画笔,
> 同样天才的芬奇,
> 却没有一幅作品能完成到底。

列奥纳多绘画之慢众所周知。他在米兰的圣马的亚修道院画《最后的晚餐》,在做了最充分的准备之后,用了整整3年时间。他的一位同时代人,小说家马提奥·班德里,当时是修道院中的年轻修道士,他讲述了列奥纳多如何经常一大早就爬上脚手架,一直呆到黄昏,始终握着画笔,忘记了吃喝。时间一天天过去,他的手没有举起一下。有时他会在画前一呆几个小时,仅仅在内心考查一番。有时他从米兰城堡的庭院——他在那里为弗朗西斯科·斯弗尔兹制作骑马雕塑的模型——直接来到修道院,只不过为了在画面上再添上几笔,然后又停止了。[①] 根据瓦萨利的说法,达·芬奇用了4年时间画《蒙娜丽莎》——佛罗伦萨画派弗朗西斯科·德·吉奥孔多的妻子,他仍不能将绘画完成。这个情况可以说明为何这幅画从未交给委托者,而是留在列奥纳多身边,并被他带到了法

① 参见冯·塞德里希的著作(1909,1,203)。

国。[1] 国王弗朗西斯一世将这幅画买下，今天它成了卢浮宫最伟大的瑰宝之一。

如果我们把列奥纳多工作方式的这些记录和他遗留下来的，以无比丰富的形式显示了他作品中每一个主题的大量草图和研究材料加以比较，那么我们可以完全否认这样一种见解，即认为草率与不稳定的特征对列奥纳多与艺术的关系有细微的影响。恰恰相反，我们有可能观察到一种极其非同寻常的深刻性和丰富的可能性，在这些可能性之间，只能犹豫不决地做出决定。我们还能观察到一些极其不尽如人意的要求和实际执行中受到的限制，这是连艺术家本人也难以说明的。列奥纳多在绘画中这种始终具有的众所周知的缓慢被看做这种限制的征兆，这也被看做他后来从绘画界隐退的预兆。[2]也正是这一点决定了《最后的晚餐》应该得到的命运。列奥纳多不能适应壁画画法，那要求在底色未干时就在上面迅速作画，这也是他之所以选择油彩的原因，油彩干燥使他可以延长作品完成的时间，以适应他的心绪和闲暇。但是，这些颜料与底色分离了，底色又使它们与墙壁分离。还有，墙壁的缺陷，以及后来建筑物本身的命运，都决定了绘画似乎不可逃避地遭到毁坏[3]。

一个类似的技术实验的流产使得作品《安格哈里》毁掉了。在与米开朗琪罗的竞争中，列奥纳多后来将这幅画画在佛罗伦萨会议厅的墙壁上，而且他依旧在尚未完成的情形下放弃掉了。这里

① 参见冯·塞德里希的著作(1909,2,48)。

② 佩特(1873,100)："但是，在他一生中的某一段时间，他确实几乎不再是一位艺术家了。"

③ 参见冯·塞德里希的著作(1909,1,205 页以下)中关于企图修复和保存这幅画的历史。

似乎有一种怪异的兴趣——在实验中——起初有利于艺术品，只是在后来才对作品造成破坏。

列奥纳多的性格特征显示出另外一些非同寻常的迹象和明显的矛盾。在他身上似乎有某种明显的消极和漠不关心。当每个人都努力扩大自己的活动范围时——不发展对别人的有力进攻，这个目标就难以达到——列奥纳多以自己的安静和平，避开所有对抗与争论而闻名。他对每个人都温和可亲；据说自从他认为夺去动物的生命是不正当的之后，他便放弃了吃肉；他从集市上买来鸟，然后还它们以自由，从这之中他获得了特别的快乐。[①] 他谴责战争和流血，他不是将人描述为动物世界中的国王，而是最坏的野兽。[②] 但是这种女性化的柔弱感情并没有阻止他伴随被判死刑的人走上刑场，为的是研究他们因恐惧而扭曲的表情，以及在本子上为他们画速写。也没有使他停止设计最残酷的进攻型武器和作为主要军事工程师而为伯尔吉阿皇帝效力。他经常表现出对善恶的漠不关心，或者他坚持用特别的标准衡量善恶。在最残忍，最无信义的对手占领罗马纳的战役中，他以权威身份伴随皇帝。在列奥纳多的笔记本中没有发现对那段日子里发生的事情加以批评的片言只语，这可以与法国战役中的歌德加以比较。

如果传记研究有意于对它的主人公的精神生活达到某种理解，它就绝不能对主人公的性行为和性个性沉默不语——这种情况发生在因过分谨慎和假装已经写就的大量传记中。在这个方面

---

① 芸茨的著作(1899,18)谈到，一个印第安的同时代人给一个麦地西人的信中指出了列奥纳多的这个典型行为。见里斯特的著作(1939,2,103～104注)。

② 参见波塔兹的著作(1910,186)。

对列奥纳多的了解微乎其微，但是这极微小的东西却极其重要。在一个纵欲与悲观的禁欲主义间相争斗的时代，列奥纳多表现出对性的冷淡拒绝——这是艺术家和女性美画家不愿发生的事情。索尔米引用以下可作为列奥纳多性冷淡证据的话说："生育行为以及与之相联系的任何事情都如此令人作呕，以致如果不是长久形成的习俗，如果没有漂亮的脸蛋和感官享受的本性，那么人类将迅速消灭。"① 他死后出版的作品不仅涉及最伟大的科学问题，而且包括在我们看来不值得如此伟大的心灵去考虑的琐屑小事（寓言性自然史、动物寓言、笑话和预言），这些作品是极其纯洁的，有人甚至认为是禁欲的，即使在今天的纯文学作品中，也可谓到达了令人惊讶的程度。② 他们如此坚决地回避性的问题，似乎独有厄洛斯—— 一切生物的保护神，对追求知识的研究者毫无价值。③ 众所周知，伟大的艺术家们何其频繁地通过性的，甚至粗鄙的猥亵绘画来发泄幻想，从中得到快乐。至于列奥纳多，情况恰好相反，我们只有他关于女性外生殖器和子宫胎位的一些解剖草图。④

① 参见索尔米的著作(1908,24)。

② 参见赫茨菲尔德的著作(1906年)。

③ 这一点的一个例外（虽然并不是重要的一个）或许可以在他的《妙语集》中找到——这本书还没有翻译。见赫茨菲尔德的著作(1906,151)["厄洛斯是所有生物的保护神"这个提法早于弗洛伊德引进这个名词10年，几乎是完全相同的短语，弗洛伊德将它作为性的一般术语与死亡本能相对。如见《超越快乐原则》(1920*g*,P.F.L.,2,323、325)]。

④ [1919年增加的注]在列奥纳多为性行为所作的一幅素描中（见草图①），一些显著的错误明白可见，那的确不能被说成是淫秽的。这些错误被里特勒发现(1917年)，并根据我在这里给出的列奥纳多的性格作了讨论：

"正是在绘制生殖行为的过程中，他的过度的研究本能完全失败了——分明是他一度更大性压抑的结果。男人的身体完全画出来了，女人则只画了一部分。如果照图复制一幅画给一个没有成见的人看，只露出头，而将下面部分全部盖住，那么完全可以设想他会认为这是女人的头。前额（转下页注）

值得怀疑的是列奥纳多是否热烈地拥抱过女人，也不知他是

(接上页注)波浪形的头发和披在身后长至第四或第五脊椎的头发，使这头更像是女人的，而非男人的。

“这个女人的乳房暴露出两个缺点。第一个实际上是艺术上的，因为它的轮廓使它看上去是松弛的，令人不快地吊在那里。第二个缺点是解剖学上的，因为列奥纳多这位观察者显然因要避开性欲而阻止了他仔细观察哺乳期妇女的乳头。如果他这样做了，他就一定会注意到，乳汁是通过许多分离的排泄管流出来的。然而，列奥纳多只画了一条管道，这条管道向下一直延伸到腹腔，或许在他看来，乳汁来自乳糜池，可能以某种方式与性器官相连。当然，必须考虑到，对人体内部器官的研究在那时是极为困难的，因为人体解剖被认为是对死者的亵渎，要受到最严厉的惩罚。供列奥纳多解剖的材料是极少的，他是否知道腹腔内有一个淋巴液囊于是也便很成问题，虽然他在画中也有一个腔，无疑他是想画诸如此类的东西。但是，从他所画的输乳管向下延伸直到内生殖器，我们可以猜测，他在试图用可见的解剖上的关系描绘出乳汁开始分泌与怀孕结束在时间上的一致。然而，即使我们准备原谅艺术家对解剖学的错误认识，将这归因于当时的环境，引人注目的事实依旧是，列奥纳多如此粗心地对待的正是女性生殖器。阴道和看上去像子宫的东西无疑可以画出来，但表示子宫的线条是完全混乱的。



草图①

“另一方面，男性生殖器被列奥纳多描绘得远为正确。比如，他不满足于画出睾丸，还画了上附睾，画得极为准确。

“特别引人注目的是列奥纳多画的性交方式，著名艺术家的绘画和素描描绘了背向的、侧向的性交，但是，当遇上一幅站立发生性行为的素描，我们必定设想，这里有一个极其强大的性压抑，使得性行为被以如此孤立，几乎怪诞的方式表现出来。如果一个人想快活，他通常会使自己尽可能感到舒服：这对两种原始本能，饥饿和爱都是适用的。大多数古人躺着吃饭，今天的人躺着性交，正像古人吃饭那样舒适。躺下来或多或少意味着想要在这性欲环境中多停留一会儿。

“而且，长着女人头颅的男人的表情显示出明确的愤怒的抗拒。他的眉毛紧锁，充满厌恶的目光向一旁斜视，双唇紧抿，嘴角下垂。在这张脸上既看不到爱的极度快乐，也看不到纵欲的幸福，它只表现出愤慨和厌恶。

“但是，列奥纳多在画两条下肢时犯了最愚蠢的错误。男人的脚应该是右脚；因为既然列奥纳多用平面解剖图来描绘性行为，男人的左脚便位于画的最前面。同理，女人的脚应是左脚。事实上，列奥纳多将男女作了调换。男人有一只左脚，女人有一只右脚。如果想到大脚趾在脚的内侧，那么这种调换是最容易理解的。

“单是这一张解剖图就可以推断出里比多的压抑——这种压抑使这位大艺术家和研究者被推入了混淆之中。”

[1923年增加的注]里特勒的这些评论受到了批评，的确，如此严肃的结论不能从一张草图上得出，而且甚至不能肯定素描中的不同部分是否真正属于一体。里特勒在这里讨论的解剖图，他猜想是列奥纳多的原作(转下页注)

否与某位女人有亲密的精神联系。就像米开朗琪罗和维托利娅·柯罗娜一样。当列奥纳多还是一个学徒，住在师傅费罗奇奥家中时，他被指控与其他一些年轻人有被禁止的同性恋行为，这件事以他的无罪告终。看来他陷入了被怀疑中，因为他雇了一个名声很坏的男孩当模特。[①]当他成为师傅时，他将自己置身于漂亮男孩和年轻人之间，将他们视为自己的学生。这些学生中的最后一个，弗朗西斯科·迈尔茨，陪同列奥纳多到了法国，直到他死没有和他分开。迈尔茨被列奥纳多指定为遗产继承人。他与当时列奥纳多的传记作者看法不同，自然要否认在列奥纳多和他的学生之间有性关系的可能性，将这看做对伟人的无根据的侮辱。我们可以认为列奥纳多和年轻男性之间有情感联系是极有可能的，在当时，和学生们在一起是习俗，他们和他相处，但不至于发展到有性行为的程度。而且，列奥纳多不会有高度的性活跃。

只有一条途径可以理解列奥纳多情感生活和性生活的特殊性，那就是联系他作为艺术家和科学研究者的双重身份来认识问题。在他的传记作家中——对他们而言探讨列奥纳多的心理常常是极为陌生的——据我所知，只有埃德基德·索尔米一人探讨了这个问题的解决方法。但是，选择列奥纳多作为一部大型历史小说的主人公的作家德米特里·赛尔吉耶维奇·米莱茨可夫斯基创作了

(接上页注)(相应地、弗洛伊德也如此认为)，实际上，像布里安·法来尔所指出的，是怀特的一幅平版印刷复制品，他在1830年将这幅画发表，而且复印了巴托洛茨1812年发表的一幅版画。巴托洛茨加上了脚，这是列奥纳多所没有画出的，怀特在男人面部加上了乖戾的表情。列奥纳多的原作现存温莎堡，画上的男人是平静而中性表情。

① 斯柯那米杰罗(1900,49)认为，在阿特兰特的抄本中有一段含糊而又广博的文字提及到这件事："当我将上帝表现为婴儿，你把我送进监狱；现在如果我把他表现为成人，你对待我会更坏。"

一部这位非同寻常人物的类似读物，描写了列奥纳多形象的主要方面，并清楚地表现了他的观念——当然不是用普通语言，而是经过想象加工后的可塑语言。[①] 索尔米对列奥纳多的结论如下(1908)："但是，理解周围事物的不可满足的欲望，以冷静的精神优势对完美事物的最深层秘密求得透彻了解的不可遏止的欲望，这一点宣告了列奥纳多的作品永远不会完成。"

在《菲奥伦萨会议论文集》中的一篇论文里，引用了列奥纳多如下一段话："如果一个人对某一事物的本质没有彻底的了解，那么他就无权去爱或恨这一事物。"[②] 这段话表明了他的信仰、提供了关于他本性的答案。列奥纳多在一篇关于绘画的文章中重复了这句话，他似乎在保卫自己免受非宗教的指控："但是，如此吹毛求疵的批评家最好保持沉默，因为艺术的创作过程是了解那创造了如此众多奇妙事物的造物主的方法，是热爱这伟大的发明家的方法，因为事实上，伟大的爱来自于对所爱对象的充分认识，如果你只认识一点儿，那么你就只能爱一点儿，或者一点儿也不能爱……"[③]

列奥纳多的这些话传达了一个重要的心理学事实，我们不去寻找其中的价值，因为它们所断言的是明显错误的。列奥纳多一定像我们一样清楚地明白这一点。人们并非在研究和熟悉了事物的本性之后才去爱或恨。恰恰相反，他们的爱是冲动的，源于那跟知识无关的情感动机，它们的效果只会被反应和思考最严重地削

---

① 米莱茨可夫斯基：《列奥纳多·达·芬奇》是题为《基督与反基督者》的伟大历史三部曲中的第二部，其他两部是《背教者朱利安》和《彼得和亚历克西斯》。

② 参见波塔兹的著作(1910,193)。又见里斯特的著作(1939,2,244)。

③ 《论绘画》(路德维希，1909,54)。

弱。列奥纳多的意思只能是，人类所进行的爱并非适当的和无可厚非的。一个人应当这样去爱，抑制感情，将它隶属于反应过程，只在它能经受住思维检验时才让其发生。同时，我们理解到，列奥纳多想要告诉我们，这事情在他身上是如此发生的，如果每个人都像他那样对待爱和恨，那将是有价值的。

在他身上看来的确如此，他的感情受到控制，并且隶属于研究的本能；他既不爱也不恨，却问自己爱或恨的根源和意义何在。所以，他必定首先表现出对善恶、美丑漠不关心的样子。在他的研究工作中，爱和恨抛掉了它们那肯定或否定的标记，二者同样转变为理智的兴趣。事实上，列奥纳多并不缺少热情；他并不缺少那隐藏在所有人类行为背后的直接或间接的推动力——天才的火花。他只是将自己的热情转化为对知识的渴望，然后使自己投身于科学研究当中，带着从热情转化来的执着坚持与洞察力。在智力劳动的高峰，当知识被获取时，他允许那长期受到约束的感情自由地爆发出来，流溢出来，像引自江河的小溪，当工作完成之后，它就可以流去了。在发现的高峰，当他能够俯视联系的大部分时，他会被感情征服，用欣喜若狂的语言赞美他所研究的创造部分的光辉，或者用宗教术语，赞美造物主的伟大。索尔米正确理解了列奥纳多身上的这种转化过程。在引用了列奥纳多关于赞美自然的崇高法律的文字之后（“啊！神奇的必然性……”），他写道（1910 年）：“把自然科学美化为一种宗教感情，是列奥纳多手稿的典型特征之一，这样的例子成百上千。”

由于他对知识的永不满足和坚持不懈，列奥纳多被称为意大利的浮士德。但是，在他那里完全排除了研究本能向生活享乐转化的可能性的怀疑—— 一种我们必须视为浮士德的悲剧基础的

转化——我们可以冒昧地得出，列奥纳多的发展接近于斯宾诺莎的思维模式。

心理本能力量向各种活动形式的转变或许像体力的转化一样，没有损耗也能达到。列奥纳多的例子告诉我们，还有多少我们必须加以考虑的事情与这些过程有关。把爱延迟到获得丰富的知识之后，这样做的结果是知识取代了爱。说一个走在知识之途的人再爱再恨是不合适的，他处于爱恨之外，他用研究代替了爱。或许这就是列奥纳多在爱情方面比其他伟人和艺术家更为贫乏的原因。本性的激发与消耗的暴风雨般的热情——别人在其中享受到最丰富的体验，却似乎对列奥纳多没有丝毫触及。

还有一些更进一步的结果。研究也取代了行动和创造。一个对宇宙的伟大，它的全部复杂性和规律有所认识的人，会忘记他那毫无意义的自我。他沉浸在赞美中，充满真正的谦卑之感，他极易忘记自己是那些活力的一部分，忘记了有一条与他的能力范围相应的道路对他开放，他可以试图改变世界命运的一小部分——在这个世界中，小的事物并不比大的事物缺乏美妙和意义。

如索尔米所相信的，列奥纳多的研究或许最初起于为艺术服务；[①]他致力于光线、颜色、阴影和透视画法的性质和规律的研究，为的是确保掌握对自然的模仿及向别人指出同样的道路。或许那时他就高估了这些知识门类对艺术家的价值。不断地追随着他的绘画需要的指引，他被驱使去研究画家的主题，动植物和人体比例，越过外部，他进一步获得它们的内部结构和生命机能的认识，

① 索尔米(1910,8)："列奥纳多把自然研究归为画家的规则……然后研究的热情变为主导，他不再希望为艺术的原因而求知，而是为知识本身求知。"

这些的确体现在它们的外表中，并且要求在艺术上得到表现。最后，那变得压倒一切的本能完全将他控制，直到它与他的艺术要求间的联系被切断，这样，他便发现了技术的一般法则，猜测出阿诺山谷中化石生成和分层的历史，直到他在书中用自由奔放的文笔写下这一发现：太阳不动。[①] 他的研究实际上已扩展到自然科学的每一分支，在每一个领域他都是一名发现者，或至少是一位预言家或先驱。[②] 他的求知欲总是将他引向外部世界，有些东西使他远离了对人类精神的研究，在《芬奇研究院》中，他画了许多精巧地缠绕在一起的符号，他几乎涉猎了心理学的所有领域。

这样，当他试图从科学研究回到开始的起点，他的艺术活动时，他发现自己被兴趣的新方向和已改变的心理活动的性质所干扰。首先的问题就是在一幅画中什么使他感兴趣，这个问题之后他看到无数其他问题产生出来，正如他经常在对自然的无止境的和永不倦怠的研究中所经历的一样。他不能再限制自己的需要，他不能孤立地看待艺术品，将它从他认为应归属的宏大结构中分离出来。他把自己思想中与作品有关的东西都表现在作品中，这样，经过最筋疲力尽的努力，他不得不在未完成的状态下放弃作品，或者宣称它是无法完成的。

这位艺术家一度以研究者作为自己的仆人，现在，这个仆人变得更为强大，并且压制了主人。

当我们发现在一幅表现了一个人性格的绘画中，一个单一的本能发展得过于强大，像列奥纳多对知识的热望一样，我们便在一

① 参见《解剖学笔记》第一至第六节。皇家图书馆，温德索的著作第五卷。

② 参见玛丽·赫茨菲尔德所写的优秀传记中列奥纳多科学成就一览表(1906)，在《菲奥伦萨会议论文集》和其他地方也可见到这方面的论述。

种特别的性情中寻求解释——尽管对它的决定因素(可能是器质性的)我们所知甚少。但是,对神经症患者的精神分析的研究使我们形成了两种更进一步的期望,即在每一种特殊病例中,我们都能找到令人满意的证实。我们认为,类似这种过分强大的本能在这个人的童年期可能就已活跃起来,它的优势由童年生活的印象建立起来。我们进一步假设,它从本源的性本能力量中获得增援,这样它就能在后来取代这个人的性生活的一部分。于是,这样的一个人便会将热烈的献身热情投入到研究中,而另外的人却会将这热情投入到爱情当中,这种人也将能够以研究代替爱。我们将斗胆推断,不仅在科学研究本能中有一个性增援,在大多数有一个特别强烈的本能的情况中也是如此。

对人的日常生活的观察显示,大多数人成功地将他们性的本能力量转移到专业活动中。性本能尤其适合于这种贡献,因为它具有升华能力,就是说,它具有用其他更有价值的而非性的目标代替直接目标的力量。我们承认这个过程已被证明,无论什么时刻,一个人的童年期历史——即他的心灵发展史——显示,这个过分强大的本能在童年期是为性兴趣服务的。我们发现了进一步的证明,如果性生活在成熟期发生了明显的萎缩,一部分性活动似乎就被过分强大的本能活动所代替。

既然人们不愿相信在孩子身上有这种重要的本能或任何显著的性兴趣,那么把这些设想运用于过分强大的科学研究本能上似乎特别困难。然而,这些困难是易于克服的,小孩子的好奇心在不知疲倦地问问题中显示出来,只要成人不知道孩子提的所有这些问题只不过是迂回之辞,它们无休无止只是因为孩子想用它们代替他没有问的那个问题——那么成人就会困惑不解。当孩子长大

一些，更加懂事，这种好奇表现经常会突然中止。通过告诉我们，很多，或许是绝大多数孩子，至少是最有天赋的那些，从大约3岁时，经历了一个可以被称为"幼儿性研究"的时期，精神分析研究给我们一个充分的解释。就我们所知，这个年龄的孩子的好奇不是自发觉醒的，而是被一些重要事件造成的印象所唤起——小弟弟或小妹妹的出生，基于外部经验的恐惧——在这之中孩子感受到自我利益受到的威胁。研究被导向婴儿来自何处的问题，孩子的确似乎在寻找避免不乐意的事件发生的方法和手段。在这方面，我们惊奇地得知，孩子们拒绝相信提供给他们的点滴知识——比如，他们有力地拒绝具有丰富神话意义鹳的寓言，他们的理智独立性开始于怀疑行为，他们经常感受到与成人的严重对立，事实上他们后来从未原谅成人在事情真相上欺骗了他们。他们沿着自己的路线调查研究，猜测母亲体内婴儿的存在，追随着自己的性冲动的指引，他们形成了孩子来自吃饭，从肠子里生出来，父亲起了不清楚的作用这一些理论。那时他们就已经有了性行为的观念，性行为对他们而言是某种敌对的、粗暴的东西。但是，既然他们自己的性构成还没达到能够生孩子的地步，他们对孩子来自何处的调查不可避免也是一无所获，并被他们作为未解决的问题而放弃。这初次理智独立的企图失败而引起的印象是持久而压抑的。[①]

当"幼儿性研究"被有力的性压抑浪潮终止时，由于与性兴趣

---

① 通过研究我的《对5岁男孩恐怖的分析》(1909b，P.F.L.，8，165页以下)，这以及类似的观察，这些不大可能夸大其辞的断言可以得到证实。(1924年以前，后面的话是："以及在《精神分析学和精神病理学研究年鉴》第二卷中类似观察结果的记载。")在一篇《儿童性理论》(1908c)的论文中，我写道："这个沉思和怀疑成了以后所有解决问题的智力活动的原型，第一次失败对孩子的整个将来具有破坏性影响。"

的早期联系，研究的本能有三个极其可能的变化。首先是研究分担了性欲的命运，然后好奇心被限制，并且智力的自由活动可能在这个人的一生中受到限制。特别是不久后，因教育的缘故，对思想的强有力的宗教限制发生了作用。这是以神经性抑制为特征的类型。我们清楚地知道，这种方式所引起的智力低下，很容易刺激神经病的发作。在第二种变化类型中，智力的发展足够强大，能抵制约束它的性压抑。有时在幼儿性研究结束之后，那强大起来的理智，恢复了与性的旧有联系，并帮助逃避性压抑。被压抑的科学研究的性行为以强迫的郁郁沉思的方式——自然也是歪曲的，不自由的方式——从无意识中回复，但是它足以有力到使思想本身具有性的特点，给智力活动染上属于性过程本身的快乐和焦虑的色彩。在这里，科学研究变成性的活动，经常是排他的那种，产生于头脑中的安置事物并对它们予以解释的情感取代了性的满足。但是，孩子的调查研究的无休无止特性重现出来，表现在这种郁郁沉思永远不会终结，那强烈渴望寻找到一种解决方案的理智感在这条路上越退越远。

由于一种独特的性格，最珍贵和最完美的第三种类型，避开了思想的限制和神经症的强迫思想。实际上，在这里同样发生了性压抑，只是它还没有成功地把部分性愿望本能降为意识。取而代之的是，里比多通过从一开始就升华为好奇心，作为增援力量与强有力的研究本能相结合，从而逃避了被压抑的命运。在这里，科学研究再次在某种程度上成为强迫性的，成为性行为的一种替代物。但是，由于基础心灵过程的完全不同(升华取代了来自无意识的压抑)，神经症的性质没有出现；没有对幼儿性研究的原始情结的依恋，性本能可以在为理智兴趣服务中自由活动。通过将升华的里

比多增加给本能，性压抑使本能特别强大，它依旧受本能支持，这在于它避免关注任何性主题。

如果我们考虑到在列奥纳多身上同时发生的过分强大的科学研究本能和性生活的萎缩（只限于那被称为理想的“升华的”同性恋），我们将乐意将他作为第三种类型的典型例子。他的本性的核心和秘密似乎在于，在幼年期，他的好奇心在为性兴趣服务中激发起来之后，他便成功地将里比多的大部分升华为科学研究的迫切需求。但是，确信证明这个观点并不容易。要做到这一点我们需要一些他童年期最初年月里心灵发展的图景，而且寄希望于这些东西看起来是愚蠢的，当关于他的生活的资料如此贫乏而不可靠时。而且这里一个有关环境的信息问题，即使关系到我们当代人，这些情况也会避开观察者的注意。

关于列奥纳多的年轻时代我们所知很少。他于 1452 年出生于佛罗伦萨和依姆波里间一个叫芬奇的小镇。他是个私生子，在那个时代里当然没有被认为是个严重的社会耻辱。他的父亲叫塞·皮罗·达·芬奇，是一个公证人，出生于农民和公证人家庭，他们的姓取自芬奇镇的地名。列奥纳多的母亲卡特琳娜，可能是个农村姑娘，后来与芬奇镇的另一个土人结婚了。这位母亲在列奥纳多的生活历史中再也没有出现，只有米莱茨可夫斯基——小说家——相信他成功地发现了她的一些踪迹。关于列奥纳多童年时代的惟一确定信息来自 1457 年的一份官方文件，这是一份为征税而制的佛罗伦萨土地登记簿。它提到了芬奇家庭的成员，列奥纳多是塞·皮罗的 5 岁的私生子[①]，塞·皮罗与一个叫做唐娜·阿尔贝拉

① 参见斯柯那米杰罗的著作(1900,15)。

的女人结婚后一直没有孩子，所以有可能年轻的列奥纳多是在父亲家中长大。他一直没有离开家，直到——多大年龄无人知晓——他作为学徒进入安德烈·德·瓦罗奇奥的画室。1472年，列奥纳多的名字已经可以在画家团体成员的名单中找到了。如此而已。

（二）

就我所知，在列奥纳多的科学笔记中，只有一处他插入了有关自己童年的情况。在一段关于秃鹫飞行的文字中，他突然中断，转而描述了很早时期出现在头脑中的一个记忆：

“看来我命中注定总要与秃鹫有如此深刻的关系；因为我回忆起很早时期的一个记忆，当我躺在摇篮中时，一只秃鹫朝我飞来，用尾巴弄开我的嘴，用它的尾巴击打了我的嘴唇好多次。”①

在这里我们有一个童年时期的记忆，当然是最奇怪的那种。它奇怪在内容和所指定的年龄上。一个人能够保留吃奶时的记忆或许并非没有可能，但也绝不能认为就是确定如此。然而，列奥纳多所宣称的这个记忆——即秃鹫用尾巴弄开孩子的嘴——听起来是如此不可能，如此难以置信。因此关于这件事情的另外一种观点，一下子可以解束两种困难，这个观点更值得我们的判断力赞许，根据这种观点，秃鹫的场面不是列奥纳多的记忆，而是他的一

① 参见考狄克斯·阿特兰提克斯的《阿特兰特抄本》，这和斯柯那米杰罗的记载一样(1900,22)。(弗洛伊德在德文本中引用了赫茨菲尔德根据意大利原文的翻译。我们以上的观点是德文所致。事实上，弗洛伊德的德文本中有两处不正确的地方，“nibio”应该是“鸢”而不是“秃鹫”；还有，“在嘴里面撞击”被遗漏了，事实上弗洛伊德在下文中就这个遗漏作了纠正)。

个幻想，他在以后的日子里形成，又转换到了童年时代。①

童年期记忆经常是以这种方式产生的，完全不同于成熟期的有意识记忆，它们不是被固定在被经验的时刻，在以后被重复，而只是在以后的岁月里，当童年期已过去才被引发出来。在这个过程中它们被改变被伪造，服务于以后的趋势。所以，一般来说它们不能被与幻想严格区分开来。通过与发源于古人中的历史写作相比较，或许可以最清楚地阐明它们的本质。只要一个民族又小又弱，它就想不到要去写自己的历史。人们耕种土地，为了自己的存在而与邻国斗争，试图从他们那里得到领土和财富。这是个英雄的时代，不是历史家的时代。接着另一个时代出现，一个思考的时代，人们感到自己是富裕的和强大的，现在他们感到需要知道他们来自何处，及他们是如何发展起来的。历史写作，开始时是对现在做出连续记录，现在也回顾过去，收集传统和传奇，解释在风俗习惯中幸存下来的古代的痕迹。这样就创造了过去的历史。不可避

① (1919年增加的注)在一篇对本书的友好评论中，哈夫洛克·爱利斯对上述观点提出异议。他反对列奥纳多的记忆有现实基础，因为孩子的记忆经常比通常所设想的要迟很多，问题中的大鸟不必然就是秃鹫。这一点我愿意承认。作为朝向减少困难的一个步骤，我将提出一个建议——即他的母亲见到了大鸟对他的孩子的拜访——在她眼中，这事件很容易具有预兆意义——后来她反复将这事件告诉她的孩子。我认为，结果列奥纳多保留了他母亲的故事的记忆，后来，他可能如此经常地将这当作自己亲身经验的一个记忆。然而，这个改变无损于我总体解释的力量。事实上，人们后来构成的关于童年期的幻想通常与琐碎而真实的事件相联系，这些事件是早期发生的，通常被遗忘。所以，重视不重要的真实事件，像列奥纳多在他的鸟——他叫它秃鹫——及它的显著行为的故事中所做的那样精心对待这事件，一定有一些隐密的理由。

免,这种早期历史是当代信念和愿望的表达,而不是过去的一幅真实图画。因为许多事情在民族记忆中被漏掉了,而另外一些被歪曲了,其他一些事情为了适应现代观念被错误地解释了。而且,人们写作历史的动机不是客观的求知欲,而是为了影响同时代人,想鼓舞和激励他们,或者在他们面前树起一面镜子。一个人对成熟期事件的有意识记忆,完全可以和第一类历史写作(当时事件的编年史)相比较;而他关于童年期的记忆,就它们的起源和可靠性来说,与民族最初年代的历史相类似,这是后来汇编的,是出于倾向性的理由。[①]

那么,如果列奥纳多关于在摇篮中秃鹫造访的故事只是后来时期的一个幻想,人们或许会认为不值得在这上面花太多时间。人们也许会满足于在他们乐意的基础上对之进行解释,他对此不保守秘密,认为他对鸟的飞行全神贯注是命运的预先安排。但是,低估这个故事,一个人将犯重大错误,就像一个人粗心地抛弃了民族早期历史中发现的传奇、传统和解释的主体一样。虽然有歪曲和误解,它们仍代表了过去的现实,它们是一个人从早期体验中,在曾经强有力,而今天仍起作用的主导动机支配下形成的。如果有可能用所有起作用的知识力量,消除掉这些歪曲,发现传奇材料背后的历史真相是没有困难的。这同样适用于一个人的童年记忆或幻想。一个人思考童年期的记忆不是无关紧要的;一般地来说,残存的记忆——他本人并不理解——掩盖了他心灵发展中最重要

---

① 参见《日常生活的精神病理学》(1901b)第四章,论述了童年期记忆和隐蔽性记忆,在1907年的增补中,弗洛伊德把它与历史写作进行了同样的比较(P.F.L.,5,83页以下)。

特征的无法估价的证据。[1] 现在，我们在精神分析技术中拥有了出色的方法，帮我们认识隐藏着的材料，这时，我们可以冒险通过分析列奥纳多的童年期幻想而填补他生活故事中的空白。而且如果在做这事情时，我们仍不满意于我们所取得的确实性程度，那么我们不得不用这样的想法来自我安慰，那么多对这位神秘莫测的伟人的研究，也并没有遇到更好的命运。

如果我们用精神分析的眼光检验列奥纳多关于秃鹫的幻想，它看上去就不再离奇。我们似乎记起在许多地方遇到过同样类型的事情，比如说在梦中；所以我们可以冒险将幻想从它独特的语言翻译为通常能理解的文字。这种翻译可以看做指向一个性的内容。一个尾巴——“coda”——在意大利语中和在其他语言中一

---

① (1919年增加的注)自从我写作以上文字以来，我试图将不可理解的童年期记忆的分析运用到另外一个天才人物身上。歌德在60岁时对自己的生活所做的描述(《诗与真》)开头几页有一段描写，写他如何在邻居的鼓动下把一些陶器扔到窗外大街上，开始是一些小件，后来是一些大件，它们都摔得粉碎。确实，这是他报导的童年期最早几年里惟一的场景。它的内容毫无意义，它与其他不那么特别伟大的人的童年记忆有相似的方式，在这段文字中丝毫没有提及他的小弟弟——他在歌德3岁9个月时出生，近10岁时夭折了——所有以上这些都诱使我对这个童年记忆进行分析。(事实上歌德在书的后面一处提到了自己的弟弟，在那里他详述了童年期的许多疾病)我希望能够用与哥德所描述的上下文更一致的东西取代这个记忆，它的内容将使得这个记忆值得保留，不枉于歌德在自己的生活历史中给出的位置。简短的分析(参见弗洛伊德1917年的著作“《诗与真》中的歌德童年期记忆”)使得我们有可能把扔陶器认作一个反对讨厌的入侵者的奇妙行为；书中他描写这个事件的地方，他的意图是要克服这样一个事实，即最终不允许他的小弟弟干扰他与母亲间的亲密关系。如果在这样的伪装中保留下来的童年期的最早记忆——在歌德的情况中和在列奥纳多的情况中一样——应该与母亲相关，那又有什么奇怪的呢？(在1919年的版本中，“在这段文字中丝毫没有提及他的小弟弟”改为“很明显，一点儿也没有提到关于小弟弟的任何事情”。1923年的版本用的是前面这个句子，句子结尾加了圆括号。1924年，弗洛伊德在论歌德的文章增加的脚注中，解释了这个修改。

样,是男性生殖器的最令人熟悉的象征和替代性表达:幻想中的情况,秃鹫弄开孩子的嘴,用尾巴在嘴里有力地撞着与口淫行为,即将阴茎放入有关系的人的口中的行为是一致的。奇怪的是,这个幻想在性质上是完全被动的,而且它很像女人或被动的男同性恋者身上发现的某些梦和幻想(被动的男同性恋者在性关系中扮演女人角色)。

我希望读者克制住自己,不要因为精神分析刚刚应用到伟大而又纯洁的人的记忆上去,导致对他的不可饶恕的诬蔑,就让愤怒的迸发阻止了他跟随精神分析走向深入。很明显,这种愤慨永远不能告诉我们列奥纳多童年期幻想的重大意义;同时,列奥纳多以最清楚的方式承认了这个幻想,我们不能放弃我们的期望——或者,如果更中听,是我们的偏见——即一个这样的幻想一定有一些意义,正如其他的心理创造:一个梦,一个幻想或一句胡说。所以让我们平静地听分析工作讲几句,它的确还没说出最后的话。

把男人的性器官放入口中并吮吸它,这种爱好在体面社会被认为是一种令人作呕的性变态,可是在今天的妇女中间却屡见不鲜——在古代也一样,正如古代的雕塑所显示的——在恋爱状态中,它似乎完全失去了令人厌恶的特性。医生们发现,从这种爱好产生的幻想,甚至在那些没有读过克兰夫特·艾宾的《病态性心理》或通过其他知识源泉,不懂得通过这种方法有可能获得性的满足的女人身上,也会产生。她们似乎毫无困难地自发产生这种想入非非的幻想。[①] 进一步的研究告诉我们,受到道德如此严厉谴责的这种情况,可以追溯到一种最纯洁的本质。它只是以不同形式

① 参见《一个歇斯底里病例的分析片断》(1905*e*,P.F.L.,8,85)。

重复了我们都一度感到舒适的一种情形——当我们还在吃奶的时期(那时我还在摇篮里),把我们的母亲(或奶妈)的奶头含在嘴里并加以吮吸。这一经历的器官印象——我们生命的第一个快乐来源——无疑不可磨灭地印在我们心上;在以后的日子里,当孩子熟悉了母牛的乳房,它有奶头的功能,但是它的形状和在腹部下面的位置使它像一个阴茎;性认识的初级阶段被达到了,这使得他以后形成令人反感的性幻想。①

现在我们理解了为什么列奥纳多将他设想的与秃鹫的经历看做他吃奶时的记忆。这个幻想所掩盖的只是在母亲怀中的吮吸乳头——或被哺乳——的记忆,这是人性美的一个场景,他像许多艺术家一样,开始用自己的画笔,在圣母和她的孩子的外表下加以描绘。的确,我们还有一点没有理解,这一点我们一定不能忽视!对男女两性同样重要的这种回忆,被列奥纳多这个男人转换成了被动的男同性恋幻想。我们暂时将什么使同性恋与在母亲怀中吃奶相联系的问题放在一边,仅仅记住,传统确实将列奥纳多表示为具有同性恋感情的人。在这一点上,我们的目的与那对年轻列奥纳多的指控公正与否并不相干,那决定我们是否将某人描述为同性恋的,不是他的实际行为,而是他的感情态度。

我们的兴趣接下来被列奥纳多童年幻想的另一个难以理解的特征所激起。我们将幻想解释为被母亲哺乳,我们发现他的母亲被秃鹫所代替。这只秃鹫来自何处?它如何碰巧在现在的地方被发现?

在这一点上,我想起来自遥远地带的一个思想。这个思想是

① 参见对小汉斯的分析(1909*b*,P.F.L.,8,171)。

那么诱人。在古埃及人的象形文字中，母亲是由秃鹫的画像来代表的。[①] 埃及人还崇拜女神，这女神被表示为有一个秃鹫的头，或者有好多头，其中至少有一个秃鹫的头。[②] 这个女神的名字叫"摩特"，它与我们母亲（Mutter）在发音上的类似难道仅仅是巧合吗？那么，在秃鹫和母亲之间存在有一些真正的联系——但是那对我们有何益处？我们有权利期待列奥纳多明白这一点吗？第一个成功地阅读了象形文字的人是弗朗索·查波伦（1790—1832）。[③]

了解古埃及人如何选择秃鹫作为母亲的象征一定很有趣。甚至对希腊人和罗马人来说，埃及的宗教和文明也是科学好奇心的对象。在我们能阅读埃及那些不朽作品很久之前，我们就从现存的古典著作中获得了一些为我们所用的知识。这些著作中有一些出自名作家，比如斯特拉博，普鲁塔克，阿密安·马赛林斯；然而另一些著作为我们所不熟悉的作家所作，这些著作的来源和创作日期都不能确定，比如赫拉波罗·尼鲁斯的《象形文字》和那本有关东方教士的智慧的著作，流传到我们这里是在神赫姆斯·特里斯麦吉斯托斯的名下。我们从这些源泉中得知，因为人们只相信雌秃鹫的存在，所以秃鹫才被作为母亲的象征。人们认为这一物种没有雄性。[④] 我们可以在古代自然史中得知与这种单性限定的对应。

---

① 赫拉波罗的《象形文字》第一卷："为了表示母亲……他们描绘出秃鹫。"

② 参见罗斯彻（1884—1897年）的著作，兰佐尼（1882年）的著作。

③ 参见哈特莱本的著作(1906年)。

④ 他们说从不存在雄性秃鹫，所有秃鹫都是雌性的。阿利安《动物的本性》第二卷。

埃及人将圣甲虫作为神迹崇拜，圣甲虫被认为只存在雄性。[①]

如果秃鹫都是雌性的，那么它们如何受精呢？赫拉波罗的一篇文章充分解释了这一点。[②] 在一定时刻，这些鸟停留在空中，张开生殖器，风使它们受精。

现在，我们出乎意料地到达这一点，在这里我们可以把不久前还认为是荒谬因而拒绝的东西视为极有可能的，列奥纳多极有可能熟悉一则科学寓言，寓言说明了埃及人为何用秃鹫作为母亲观念的形象化代表。列奥纳多是个博览群书的人，他的兴趣包括文学和知识的一切门类。在《阿特兰特》抄本中我们发现了他在某一时刻拥有图书的目录。[③] 另外还有他从其他朋友那里的图书中做的大量笔记。如果我们可以根据里斯特从他的笔记所做的摘录(1883)来下判断，[④] 他的阅读范围永远也不会被高估。除了同时代的著作外，关于自然史的著作在其中颇具代表性。所有这些书在那时已被印刷。米兰实际上是意大利印刷新技术的领头城市。

继续研究下去，我们遇到一条信息，可以将列奥纳多知道秃鹫寓言的可能性转变为确定性。赫拉波罗的博学编辑家和评论家就上面已经引用过的原文作了以下笔记："但是，这个关于秃鹫的故事已被教父们热切地接受下来，靠着从自然秩序中获得的证据，企

---

① 普鲁塔克："正如他们所相信的，只有雄圣甲虫，所以埃及人得出结论说雄秃鹫就是找不到的。"弗洛伊德在这里不小心把这几句话归到普鲁塔克身上，实际上它们是李曼斯为赫拉波罗所写的注释。

② 赫拉波罗·尼鲁斯《象形文字》(李曼斯编辑，1835年)关于秃鹫的性别的文字如下："(他们用秃鹫的图画表示)一位母亲，因为在这类动物没有雄性。"好像在赫拉波罗著作中被搞错的一段文字在这里被引用了。文中措辞示意我们在这里应接受的是秃鹫因风而受孕的神话。

③ 参见芒茨(1899,282)的著作。

④ 同上。

图驳斥那些否认圣灵感孕的人。所以,这个故事几乎被他们所有人提及。"(参见李曼斯的著作,1835 年)

所以,秃鹫的寓言和它们的概念模式就像圣甲虫的类似传说一样,远非不重要的轶事。教父们抓住这个故事,这样他们就可以为己所用,作为取自自然史的证据来对付那些怀疑《圣经》的人。如果在古代最好的记载如秃鹫被描绘为靠风受孕,那么同样的事情为什么不能在某种场合发生在女人身上呢?既然秃鹫的寓言可以看做"几乎所有"教父都在讲述的事情,于是就不能怀疑列奥纳多也知道这个寓言,它被如此广泛地赞许喜爱。

现在我们可以重新建构列奥纳多关于秃鹫幻想的根源。他曾经碰巧在一位神父那里或从一本有关自然史的书中读到所有的秃鹫都是雌性的,它们不需雄性的帮助就可以繁殖后代。在这一点上,一个记忆跃入他的头脑,这记忆被转化为我们正讨论的幻想,但是这幻想意味着列奥纳多是一个小秃鹫——他有母亲,但是没有父亲。这个记忆,以如此重要的年代印象所能找到表达的惟一方式,与他在母亲怀中享有的快乐的回声联系起来。教父提及的圣处女和她的孩子的观念——一个被每位艺术家珍爱的观念——一定使他感到这个幻想的价值和重要。的确,通过这种方式他就将自己等同为小基督了。他不仅是这一位女人的安慰者和拯救者。

我们分析一个幻想的目的在于要将它所包含的真正的记忆与后来修改和歪曲它的动机分离开。在列奥纳多的情况中,我们现在相信我们已经知道了幻想的真正内容:秃鹫对母亲的代替显示出这个孩子已经意识到他没有父亲,他发现自己一个人与母亲在一起。列奥纳多是一个私生子的事实与他的秃鹫幻想是一致的;

只有这样解释他才能将自己比做一只小秃鹫。我们掌握的关于他少年期的另一个可靠事实是,在他5岁时,他被父亲家庭所收养。我们全然不知这在什么时候发生——是在他出生后几个月,还是土地登记簿注册之前?正是在这里,对他的秃鹫幻想的解释派上了用场,它仿佛告诉我们:列奥纳多,在他生命最初的关键几年,不是在父亲和继母身边度过,而是和他那可怜的、被遗弃的亲生母亲一起度过,所以他才有个时期感受到父亲的缺乏。这看起来是我们从精神分析的努力中所获得的一个不充分的、有些大胆的结论,但是继续研究下去,它的意义将增加。当我们考虑到环境确实对列奥纳多的童年期发生作用,这种确实性将得以加强。原始材料告诉我们,在列奥纳多出生的同一年,他的父亲塞·皮罗·达·芬奇便与一个出身良好的唐娜·阿尔贝拉结婚了,因为他们后来没有孩子,列奥纳多才得以被他父亲的家庭(不如说是他祖父的)收养——这事件发生在他5岁时候,正如文件所证实的那样。在新婚不久就让年轻的新娘照顾一个私生子——她自己还期待有福气生下自己的孩子呢——这种事情真是不寻常。在决定接受这个私生子之前,他们一定度过了一段失望的岁月——这个私生子可能已经长成讨人喜爱的小男孩了,对那被期望的合法孩子的空缺正是一个补偿。如果在他能够将孤独的母亲换成一对夫妇之前至少过去了3年,也可能是5年,那么关于秃鹫幻想的解释就最适合不过了。可是那时已太迟了,在生命最初的那三四年内,一些印象已固定下来,对外部世界的反应方式也建立起来,它们的重要性永不会被以后的经验所剥夺。

如果一个人童年期的记忆和建立在这些记忆基础上的幻想真的始终强调了他精神发展中最重要的成分,那么,秃鹫幻想所证实

的这个事实,即列奥纳多孤独地与母亲共同度过最初几年,必定对他内心生活的形成有决定性的影响。这一事态的不可避免的结果是,这个孩子——在早年生活中比其他孩子多面临一个问题——开始怀着特别的热情来思考这个谜,这样他在弱小的年龄就成了一个研究者,他被婴儿们来自何处,父亲为他们的出生做了些什么这一重大问题折磨着。[1] 这是一个含糊的猜测,他的研究和童年期的历史以这种方式联系起来,以后促使他宣称他是注定要对鸟的飞翔问题进行研究,因为还在摇篮中的时候秃鹫就造访了他。接下来表明他对鸟儿飞翔问题的好奇来自于童年时对性的思考就没有什么困难了。

(三)

在列奥纳多的童年期幻想中,我们将秃鹫这一因素作为他记忆的真正内容的代表。而列奥纳多的幻想所处的背景使我们明白了这内容对他以后生活所具有的重要性。继续进行我们的解释工作,我们遇到了一个奇怪的问题,为什么这个内容被重新放在一种同性恋的情境中?哺乳孩子的母亲——或更确切些说,孩子在她的怀中吃奶——被改变为将尾巴伸进孩子嘴里的秃鹫。我们已经指出,按照语言运用代替物的通常方式,秃鹫的尾巴只能意味着男性的生殖器、阴茎。但是我们不理解想象活动如何将男性的明显特征准确地赋予作为母亲的鸟,由于这个荒诞性,我们不知如何从列奥纳多的幻想创造中弄出什么理性的意义。

---

① 参见弗洛伊德《儿童性理论》(1908c,P.F.L.,7,183页以下)。

但是，当我们想起那些明显荒谬，在过去我们被迫放弃探究它们的意义的梦的数目时，我们就不该失望了。为什么童年期记忆比梦带给我们更多的困难，这其中有什么原因吗？

记得一个特性被单独发现时是不能令人满意的，让我们赶快给它加上另一个更令人吃惊的特性。[1]

长着秃鹫脑袋的埃及女神摩特，根据罗斯彻辞典中德来克勒的文章，是一个没有任何个人特征的形象，经常与另外一些有强烈个人特征的女神，像生育女神(Isis)、爱神(Hathor)，结合在一起出现，但她同时保持了独立的存在和自己的崇拜者。埃及神的特性是个别神并不消失在与其他神结合的过程之中，伴随神之间的熔合，个别神继续独立存在。现在，这位长着秃鹫脑袋的女神母亲通常被埃及人用男性生殖器来表示；[2] 她的身体是女性的，正如乳房所透露的，但是她还有一个处于勃起状态的男性生殖器。

在女神摩特那里，我们发现了与列奥纳多的秃鹫幻想中一样的男性特征和女性特征的结合。通过研究列奥纳多的著作，我们可以假定他得知雕秃鹫的两性同体性质，以此来解释这种巧合吗？这样一个可能性是很成问题的。看来他所接触的知识来源不包含这个显著特征的任何信息。将这种巧合上溯到还不为我们所知的，对两种情况都起作用的一个共同因素，这似乎更可信一些。

神话可以告诉我们，一个两性同体结构，一种男性特征和女性特征的结合，不仅是摩特的特征，还是其他如生育之神和爱情之神

---

① 在弗洛伊德《梦的解析》(1900*a*，P.F.L.，4，216)一书中有一些类似的论述。

② 参见兰佐尼书中的图解(1882年)。

等神的特征——虽然或许只是就它们也有母性本质并与摩特结合在一起而言。神话进一步告诉我们,其他的埃及神,如塞斯的耐斯神——希腊的雅典娜就是从他那里产生出来——最初也被想象为两性同体,即两性人,许多希腊神也是如此,尤其是那些与狄奥尼索斯有联系的神,阿芙罗蒂特也是如此,她后来被限制在女爱神的角色。神话可能提供这样的解释,把男性生殖器加在女性身体上是为了表示自然的原初创造力、所有这些两性同体的神都是这样一个思想的表达:即只有男性女性因素的结合才能给出对神圣完美性的有价值的表现。但是,这些考虑中没有一个给予我们关于那个令人迷惑的心理事实一种解释。即人类的想象力毫不犹豫地给一个意在表现母亲本质的形象加上了一个男性能力的标记,这个标记是与母性的任何成分相对立的。

婴儿性理论提供了解释,曾经有一个时期,那时男性生殖器被认为是与母亲的形象相谐调的。[①] 当男孩第一次把好奇心转向性生活这个谜时,他被对自己生殖器的兴趣所支配,他发现他身体的这一部分太有价值,太重要了,他不能相信在他感到如此相似的其他人那里会没有这东西。因为他猜不到还有同样有价值的其他类型的生殖器,他被迫使做出假定,所有人,女人同男人一样,都有一个和他自己一样的阴茎。这个先入之见如此固定地植根于这个少年探索者心中,以致当他第一次发现小女孩的生殖器时,这个成见仍未受到破坏。他的感觉告诉他(女孩身上)有个与他不同的东西,这是真的,但是他不能向自己承认,这个感觉的内容就是他在女孩身上找不到阴茎。阴茎能够丢失,这像是一个神秘的,不能忍

① 参见弗洛伊德《儿童性理论》(1908c,P.F.L.,7,193)。

受的思想使他受到震动，所以，为了达到妥协，他得出一个结论，小女孩也有阴茎，只是还很小，以后会长大的。[1] 如果以后的观察发现这个期望没有得到实现，他会安排另一个补救办法：小女孩也有阴茎，但是被割掉了，在那个地方留下了一条伤口。这个理论发展利用了一种令人苦恼的个人经验；这个男孩同时受到恐吓，如果他过于公然对阴茎感兴趣，那对他如此珍贵的器官将被拿掉。在这种阉割恐吓的威胁下，他现在开始用新的眼光看待他从女性生殖器得来的见解；从今以后，他将为自己的男性特征而战战兢兢，他同时会鄙视那些不幸的造物，如他所想的，残酷的惩罚已经降临。[2]

在孩子受阉割情结控制之前——此时他还认为女人有全部价值——他开始表现出强烈的观望欲，这是一种性本能的活动。他想看别人的生殖器，起初完全可能是要把它们和自己的相比较。来自母亲的性吸引很快在对她的性器官的渴望中达到高峰，他将母亲的性器官看成是阴茎。直到他后来发现女人没有阴茎，这种渴望经常转为反面，让位给厌恶感，这种厌恶感在青春期会成为精

---

① 参见《精神分析与精神病理学研究年鉴》中的评论（即弗洛伊德1909年对"小汉斯"的分析）。还可参见荣格1910年的著作，1919年增加的注释。另见《国际精神分析医疗杂志》及《意象》中关于儿童的一章。

② （1919年增加的注）这样一个结论在我来看是不可避免的，在这里我们还可以追溯反犹太主义的根源，反犹太主义具有如此大的自然力，在西方国家中有极其反理性的表现。包皮环割术无意识地与阉割等同。如果我们敢于将推测放到人类的早期，我们就可推测出原始的包皮环割术一定是一种更为温和的替代，为取代阉割而设计。[关于这一点的进一步的讨论可以在"小汉斯"分析的脚注中找到（1909*b*，P.F.L.，8，198 注②），在《摩西与一神教》（1939*a*，同上，13，336 及注①）中也可找到。]

神衰弱，厌女症和持久的同性恋的原因。对于他曾如此强烈地渴望着的女人的阴茎这一对象的固着，在孩子的精神生活中留下了不可磨灭的痕迹。他特别彻底地继续着这部分婴儿性探索。对女人的脚和鞋的迷恋崇拜显示出他把脚仅仅作为了那曾经崇拜过，以后又消失了的女人阴茎的替代性象征。并不知道，喜欢剪去女性头发的性反常者，担任了那实行了对女性生殖器进行阉割的人的角色。

只要人们坚持我们的文明所坚持的那种态度、贬低生殖器和性的功能，他们就不会对儿童的性的活动达到恰当的理解，也许会宣称这里所讲的是令人难以置信的，以此进人避难所。为了理解孩子的精神生活，我们需要来自原始时期的类比，经过漫长的一代代，生殖器对我们而言成了阴部，羞耻的东西，甚至(作为进一步成功的性压抑的结果)令人恶心的东西。如果一个人对我们时代的性生活，特别是那些保持了人类文明的阶层的性生活作一调查，他不得不宣布，[1] 大多数现代人只是勉强服从了繁殖后代的要求，他们感到他们作为人的尊严在这过程中经受了折磨和贬抑。在我们当中能够发现的对性生活的另一种观点只局限在社会的教养低下的阶层，在较高雅的上流社会中，这种观点被隐藏起来，因为它被认为是教养低下，只是昧着良心，人们才冒险去过性生活。在人类的古代，完全是另一回事。勤奋的文化学者编辑给我们提供了有力的证据，最初，生殖器是生物的自豪和希望，它们被当做神加以崇拜，它们将自身功能的神性传递给所有最新获知的人类活动。作为它们的本性升华的结果，涌现出无神的神祇；当官方宗教和性

---

① 1919 年增加的句子。

行为之间的联系还隐藏在普遍意识之下的时候，秘密崇拜者尽了极大的努力，使这一联系在初学者当中得以存活。在文化发展进程中，许多的神圣和秘密的东西最终被从性当中抽走，于是那被掏空的性的残余物便陷入了被蔑视之中。但是，精神痕迹的不可磨灭特性，使得甚至生殖器崇拜的最原始形式在最近时代也能看到它们的存在，而且，人类今天的语言、习俗和迷信包含了这个发展过程的各阶段的残余物，这毫不奇怪。[①]

来自生物学的印象深刻的类似，使我们发现，个人精神的发展以简略的形式重复了人类发展的过程；而且，对儿童心灵的精神分析研究得出的高度重视婴儿生殖器的结论不会使我们感到没有可能。孩子对母亲有阴茎的设想于是成为像埃及的摩特那样两性同体形式的女神和列奥纳多童年幻想中秃鹫的"尾巴"的共同来源。实际上只是因为误解我们才在这个词的医学意义上将这些神的代表描绘为两性人。他们中没有一个具有真正两性生殖器的结合——羞于见人的这种结合被发现在某种意义上是畸形的；所发生的不过是男性生殖器被加上作为母亲标志的乳房，就像孩子关于他母亲身体的最初想法一样。母亲身体的这个形式，原始幻想的崇高创造物，被神话为虔诚的信徒保留了下来。我们现在能够就列奥纳多幻想中对秃鹫尾巴的强调给出如下解释："那是一个我的强烈好奇心被导向母亲的时期，那时我仍然相信她有一个和我一样的生殖器。"这是列奥纳多早期性探索的更有力的证据，在我们看来，这对他后来的整个生活具有决定性的影响。

在这一点上，略加思索我们就该明白，我们不应满足于对列奥

---

① 参见奈特(1883年)的著作。

纳多童年幻想中秃鹫的尾巴作如此的解释。它似乎包含有更多我们尚未理解的东西。毕竟,它的最明显特征是将在母亲怀中吃奶改为被母亲哺乳,即改为被动性的。这就进入一种在本质上无疑是同性恋的情形之中。当我们记起列奥纳多在一生中曾像一位感情同性恋那样行事的历史可能性,我们就会面临一个问题,即这个幻想是不是没有表示出列奥纳多童年时与母亲的关系和他后来明显的,如果是理想的(升华的)同性恋间的因果关系。如果我们没有从对同性恋病人的精神分析研究中得知存在着这样的联系,而且事实上是密切的必然联系,那么我们就不应冒险从列奥纳多那歪曲的记忆中冒昧推断出这样一种联系来。

在我们的时代,那采取强有力行为反抗法律强加于他们的性行为上的限制的同性恋男人们,喜欢通过他们的理论发言人,把他们描绘成从一开始就是一种独特的性类型,一个中间性阶段,一个"第三性"。他们宣称,他们是天生就被器官所决定,不得不从男人那里寻求快乐,而在女人身上被禁止获得这种快乐的人。不管人们多么乐意基于人性而赞成他们的声明,还是必须对他们的理论做一些保留。因为他们提出这个理论没有考虑到同性恋的精神起源。精神分析提供给我们填补这个空白和检验同性恋者宣称的方法。它只在少量案例中获得了成功,但是迄当为止所进行的所有调查研究得出了同样令人吃惊的结果。[①] 在所有我们的同性恋案例中,患者都对一个女人——一般是他们的母亲——有着强烈的

① 我特别提到塞德格的研究,我可根据自己的体验大体证实这个研究。我也知道维也纳的威尔海姆·斯台柯尔和布达佩斯的桑德尔·费伦奇达到了同样的结果。

性依恋。这一点在后来被遗忘;这种依恋在童年期由母亲本人的过多温柔所唤起或激励,被起了较小作用的父亲进一步加强。塞德格强调了这样的事实,即他的同性恋患者的母亲常常是具有男子气的女人,她们具有强有力的性格特征,能够将父亲排挤出他适当的位置。我偶然见到过这种事情,但是,父亲一开始就不在,或者很早就离开了,以致男孩发现自己完全是在女性的影响之下,这种情况给我留下更为强烈的印象。确实,一个强有力的父亲的存在,看来几乎能保证儿子在对异性对象的选择上做出正确的决定。①

这个初步阶段之后,一个转变开始了,转变的机制我们知道,但它的动力我们还不理解。孩子对母亲的爱,不能再有意识地发展下去了,它屈服于压抑,孩子压抑了他对母亲的爱;他把自己放在她的位置上,使自己与她等同,将自己本人看做一个模型,在这个相似性上选择新的爱的对象。通过这种方式他变成了一个同性恋者,实际上他所做的是偷偷返回到自恋,因为当他长大后,他所爱的那些男孩不过是他童年时代的替代性形象及再现——他以自

① (1919年增加的注)精神分析研究有助于两个无疑可对同性恋问题增进解释的事实,同时不必假设它已穷尽了性恋态的原因。第一个问题是上面提到过的对母亲的性需要的固恋,另外一个包含在这个叙述中,每个人,甚至最正常的人,也能够做出同性恋对象的选择。在他生活的某一时刻,他做了这事情,或者在他的无意识中仍旧坚持这个选择,或者用强有力的相反态度加以预防。这两个发现结束了把同性恋看做第三性的主张及相信天生的同性恋和后天的同性恋之间有重大区别。第三性(受身体的两性同体所决定)的特征对同性恋的对象选择明显化具有很高的传导作用,但它不是决定性。必须遗憾的指出,那些在科学领域内说话的人,不能从已确立的精神分析学的发现中学到任何东西。

己是一个孩子时母亲爱他的方式去爱那些男孩。如我们所说,他沿着自恋的路径找到了所爱的对象。因为根据希腊传说,那西索斯是一个宁愿爱自己的倒影也不爱任何其他东西的青年,后来他变成了可爱的水仙花。[1]

更深层的心理学上的考虑证实了,通过这种方式成为同性恋的男人保留了对记忆的母亲形象的无意识固恋。通过压抑对母亲的爱,他把这爱保留在无意识之中,并从此之后保持着对她的忠诚。他似乎在追求男孩,成为他的所爱,实际上他在逃避其他的女人,她们能使他不忠诚。在个别的情况下,直接的观察使我们能够认识到,那看似对男人的魅力敏感的男人,实际上和正常人一样被女人所吸引。但是每一次他都匆忙将他从女人那里获得的兴奋转移到一个男性对象上去。他一次又一次地以这种方式重复着一个机制,正是通过这个机制他获得了同性恋。

我们远不想夸大这些对同性恋的精神根源所做解释的重要性。很明显它们与那些为同性恋说话者的理论尖锐对立,但是我们知道、这些解释还没有充分全面到有可能对这一问题做出结论性的解释。因为现实理由而称为同性恋的事情可以发生在各种各样的心理抑制过程中。我们选取的这个特殊过程或许只是很多中的一个,也许只与一种类型的“同性恋”有关。我们还必须承认,我们的同性恋类型的数目——这种同性恋有可能指示出我们所探求的决定因素——大大超过我们所推断的同性恋的数量。所

① 只是在几个月之前,弗洛伊德第一次发表了对自恋的参考意见,见《性欲三论》(1905*d*,P.F.L.,7,56 注①),1910 年第二版增加的注释。这一问题的完整讨论,见《论自恋·序言》(1914*c*,P.F.L.,2,59 页以下)。

以我们也不能否认未知的因素所起的作用，同性恋作为整体通常归结到这些因素中。如果没有一个强有力的预设，即列奥纳多（他的秃鹫幻想是我们的起点）他本人就是这种类型的一个同性恋者，那么我们就没有任何理由进行同性恋的精神起源的研究。①

关于这位伟大的艺术家和科学家的性行为，我们几乎不知道什么细节上的事，但是我们有信心认为，他的同时代人的说法没有大错，这是有可能的。根据这些传说，他像一个性需要和性行为都异常退化的人，好像一种更高的抱负将他提升到人类普遍的动物性需求之上。依然可疑的是，他是否直接追求过性的满足——如果有，是以什么方式——或者，他是否根本不需要性的满足。然而，我们有理由在他身上寻找那使别的男人迫不及待地进行性行为的情感潮流。我们不能想象，任何人的精神生活在最广泛意义上的性欲望——里比多——的形成中没有分享这份欲望，即使那个欲望远离了它的初始目标，或者抑制住没有付诸行为。

我们不能期望在列奥纳多身上发现比那未转变的性倾向痕迹更多的东西。但是这些痕迹指出了一个方向，而且使他可以被看做一个同性恋者。人们总是强调他只收特别俊美的男孩和青年作学生，他对待他们温和而体贴，照顾他们，当他们病了便像母亲

① 对同性恋及其起源的更全面的讨论见弗洛伊德《性欲三论》（1905*d*）中的第一篇文章中见到，特别是他在1910—1920年（P.F.L.，7，56～59）间加的一条很长的注释。后来对这个问题的讨论中可能提到了他的一个女同性恋患者的病史（1920*a*，P.F.L.，9，367页以下）和“妒忌、妄想狂和同性恋中的一些神经机制”（1922*b*，P.F.L.，10，195页以下）。

看护自己的孩子一样亲自看护他们，就像他自己的母亲可能对待他那样。他选择他们是因为他们的漂亮而不是才能，凯撒尔·达·赛斯托，伯特拉菲奥，安德烈·撒拉诺，弗朗西斯科·米尔兹，他们当中没有一位成为重要的画家。一般来说，他们没有能力独立于师傅，师傅一死他们便从画坛消失，没有在艺术史上留下任何明显的痕迹。其他一些人，他们因作品而被称为列奥纳多的学生，像鲁尼和巴兹（被称为索多玛），列奥纳多很可能并不很了解他们。

我们意识到我们将不可避免地遭到反对，即认为列奥纳多对待学生的行为与性的动机毫无关系，不能从中得出关于他特别的性倾向的结论。为了反对这种说法，我们愿意慎重地提出，我们的观点解释了艺术家行为的许多特征，否则它们将永远是个谜。列奥纳多有一本日记，他用手写体记录东西（从右向左写），这只对他个人有意义。值得注意的是他在日记中用第二人称表达自己。“从卢卡师傅那里学习根的增殖”“请阿尔巴柯师傅告诉你如何变圆为方。”或者如在一次旅行中：“我到米兰去办一些有关我的花园的事情……准备了两只行李箱。让伯特拉菲奥告诉你车床的事，并让他在上面磨光一块宝石，给安德莱·伊尔·托德斯柯师傅留下这本书（以上日记见索尔米的著作，1908 年）。[1] 或者在做一个重大决定时写道：“你必须在论文中表明地球是一个星球，就像月亮或与月亮类似的东西，这样就证明了我们这个世界的高

① 列奥纳多在这里的行为很象某些人，他有每天向另外一个人忏悔的习惯，用日记作为那个人的替身。这个人到底是谁的推测，见米莱茨可夫斯基的著作（1903，367）。

费。”（见赫茨菲尔德的著作，1906年）

附带说一下，在他的日记中，像其他平常人的日记一样，经常把当天最重要的事件一笔带过或干脆只字不提。有些账目因为奇怪，被所有列奥纳多的传记作者所引用，它们是艺术家花费的一笔笔小数目钱财的记录——相当精确的记录，仿佛是一位过分注重细节而又吝啬的管家记下来的。另一方面，没有花费大笔钱财的记录，也没有艺术家在家中记账的任何其他证据。记录中有一项与他为自己的学生买的新斗篷有关：[1]

银丝锦缎	15 里拉	4 索多
镶边用的深红丝绒	9 里拉	
镶边		9 索多
纽扣		12 索多

另一个特别详细的记录是他为另一个品质败坏而有偷窃习惯的学生所招致的全部损失[2]。“1490年4月21日，我开始写这本书并开始制作骑马的雕像。[3] 杰柯莫在1490年的圣玛丽从良节来到我这里，他只有10岁。（边页上注着：“惯偷，不可信任、自私、贪婪。”）第二天我为他买了两件衬衣，一条裤子和一件夹克，当我要拿钱付账时，他从我的钱包中把钱偷走了。虽然我绝对肯定这件事，但是要让他承认是永远不可能的。”（边上的注释：“4 里拉……”）关于孩子的不端行为的记录以这种方式写下去，最后以结账收尾：“在第一年，1件斗篷，2里拉；6件衬

① 参见米莱茨可夫斯基（1903，282）的著作。

② 或楔特。

③ 为弗朗西斯科·斯弗尔兹制作的骑马雕像。

衣，4 里拉；3 件夹克，6 里拉；4 双长袜，7 里拉；等等。[①]

列奥纳多的传记作家从未想到过要从他的小小弱点和怪癖出发去解决他的精神生活上的问题；他们对这些奇怪的账目所做的一般评论总是把重点放在列奥纳多对学生的仁慈和体贴上面。他们忘记了需要解释的不是列奥纳多的行为，而是他在身后把这些证据保留下来这一事实。因为不可能相信他的动机是要把自己善良本质的证据传到我们手中，我们必须假定有另外一个动机，一个感情上的动机，使他写下了这些笔记。这个动机是什么难以猜测，如果我们没有在列奥纳多的文件中发现另一笔账目——这笔账目使我们可以对关于他的学生的衣服等等琐碎奇怪的笔记做出解释——我们将不能设想他有什么动机。

卡特琳娜死后的安葬费	27 弗罗林
二磅蜡	18 弗罗林
运输及竖十字架	12 弗罗林
灵车	4 弗罗林
抬棺材的人	8 弗罗林
4 个神父和 4 个办事员	20 弗罗林
敲钟	2 弗罗林
掘墓人	16 弗罗林
许可证——给官方	1 弗罗林
前次花费	小计　108 弗罗林

① 详见赫茨菲尔德的著作（1906，45）。

医生	4 弗罗林
糖和蜡烛	12 弗罗林
	16 弗罗林
全部花费	总计 124 弗罗林 [①]

只有小说家米莱茨可夫斯基自己能够告诉我们这个卡特琳娜是谁。他根据列奥纳多另外两段很短的笔记[②]得出结论说她是列奥纳多的母亲——芬奇地区可怜的农妇。她在1493年到米兰看望自己的儿子,那时她41岁;她在那儿生了病,被列奥纳多送进了医院,她死后列奥纳多用这样豪华的葬礼向她表示了敬意。

这位心理小说家的解释不能被证实,但是它有极大的内在可能性,而且它与我们从其他渠道获悉的列奥纳多的情感活动如此谐调一致,因此我们不能不把它作为正确的加以接受。列奥纳多成功地使感情服从于研究的支配,抑制了它们的自由表达;但是即使对他而言,被压抑的东西有时也会获得强有力的表达。他曾如

① 米莱茨可夫斯基(1903,372)的著作。列奥纳多私生活的信息在任何情况下都是不充分的,这是个令人头痛的不确定的例子,我可以提到索尔米(1908,104)的著作所引用的同一账目,他作了显著的更改,最重要的一点是用索多代替了弗罗林。可以假定,这个账目中的弗罗林并非旧的"金弗罗林",而是后来使用的货币单位,相当于$1\frac{2}{3}$里拉或$33\frac{1}{3}$索多。索尔米还将卡特琳娜说成是一个曾经为列奥纳多照料家务的佣人。这些描述的两种看法的来源我不能理解。事实上弗洛伊德自己的著作不同的版本在某种程度上数字也不同,灵车的费用在1910年是"12",在1919年和1923年是"19",1925年以后是"14"。1925年后,运输和竖十字架的费用是"4"。[全部原文(意大利文和英文),见里斯特的著作(1939,2,379)。]

② "卡特琳娜于1493年7月16日到达。"——"吉奥范尼娜——她有一张惊人的美丽的脸庞——拜访了医院中的卡特琳娜,并询问了一些事情。"上面第二句实际上被米莱茨可夫斯基译错了,应该是:"吉奥范尼娜——长着惊人美丽的脸庞——在三塔·卡特殊琳娜医院。"

此热爱的母亲的死是这其中的一例。我们面前这笔葬礼花费账目就是这种表达——被歪曲得难以认识——对母亲的哀悼。我们不知道这歪曲是如何产生的，我们的确不能理解，如果我们把它当成正常的心理过程的话。但是，在神经官能症的反常情况中，特别是在强迫性神经症中，有着为我们所熟知的类似过程。在那里我们可以看到，通过压抑变为无意识的强烈情感的表达，如何被琐碎的甚至是愚蠢的行为所代替。这些被压抑的情感的表达被强加于它们身上的力量降低到这样的程度，以致人们不得不对它们的强度形成一个最无足轻重的估计；但是这个琐碎的表现行为仍以迫不及待的强制，泄露出真正的冲动力量——这种力量扎根于无意识，而被意识所否认。只有这样一个与强迫性精神症所发生的情况做的比较，才能对列奥纳多为母亲的葬礼所开列的账目做出解释。在他的无意识中，他仍然被带有性色彩的情感拴在母亲身上，就如他在童年时的情况。来自后来对童年时代的爱的压抑不允许他在日记中有对她不同的，更有价值的纪念。但是，作为从这种神经性冲突的妥协而产生的事情不得不被执行。这样，账目就记录在日记中，成为后人难以理解的知识。

将我们从葬礼账目中所获知的东西应用到为学生们的花费的计算上，似乎并不夸张。它们是列奥纳多的里比多冲动的少量残余的以强迫和歪曲的方式寻求表达的另一些例子。按照这种观点，他的母亲和学生们，他自己的男子气俊美的相似者，成了他的性对象——根据控制了他的本性的性压抑我们才做如此描述——那种过分详细地记下他花在他们身上的钱财数目的强迫性行为以奇特的方式泄露出他的基本冲突。从这一点看来，列奥纳多的性生活的确属于同性恋类型，这种人的心理发展我们已做了成功的

揭示，他的秃鹫幻想中出现的同性恋情境对我们也成为可理解的了：它的意义正是我们已经说到的那种类型。我们应该这样解释："正是通过与我母亲的性关系，我成了一个同性恋者。"[①]

（四）

我们还没有解决列奥纳多的秃鹫幻想。列奥纳多运用使人清楚想起性行为描述的词汇（"用它的尾巴一次次地撞击我的嘴唇"），强调了母子间性关系的强度。通过他母亲的（秃鹫的）行为和突出的嘴的区域间的联系，不难猜测幻想中还包含着第二个记忆。可以如此解释："我的母亲无数次将热烈的吻印在我的唇上。"这个幻想是他被母亲哺乳和被母亲亲吻的记忆的混合。

仁慈的自然给了艺术家通过他创作的作品表达他最隐秘的精神冲动的能力，这冲动甚至对他个人也是隐藏着的；这些作品对于那些对艺术家陌生的人具有强烈的作用，他们自己也不知道自己的情感来源。难道他一生的作品中没有一件能证明他的记忆保留了童年期最强烈的印象？人们当然期望有些什么东西。但是，如果人们想到一些深刻的转变，一位艺术家的生活印象必须通过这些转变才能对他的艺术作品有所贡献，那么他准会极其谦虚地声称他们的演绎的确定性，在列奥纳多的例子中尤其如此。

任何一位想到列奥纳多的绘画的人都会记起一个不寻常的微

---

① 列奥纳多被压抑的里比多得以表现的那些表达方式——详尽描述及对钱财的关注——都属于肛欲时期形成的性格特征。参见我的《性格与肛欲》(1908*b*，P.F.L.，7，205 页以下)。

笑,既迷人又令人困惑。列奥纳多将这微笑画在他的女性形象的嘴唇上(见图 2)。这是一个永恒的微笑,挂在长长的、弯曲的嘴唇上,成了列奥纳多风格的一个标志,被称为"列奥纳多式的"。[①] 佛罗伦萨人蒙娜·丽莎·德·吉奥孔多那惊人秀美的面宠,给所有看这幅画的人一个最强烈而迷乱的印象。这微笑需要解释,也得到了多种多样的解释,但没有一个令人满意。"几乎过去了 4 个世纪,蒙娜·丽莎仍然使那些长久注视过她的人谈论着和糊涂着。"[②]

穆瑟(1909,1,314)写道:"特别令观赏者着迷的是这微笑的非凡魔力。数以百计的诗人和作家描写了这个女人,她一会儿诱人地冲我们微笑,一会儿又冷冷地,无意地看着空中;没有一个人能解开她的微笑之谜,没有人能读懂她的思想。任何事物,甚至风景,都梦一般神秘,似乎在一种性欲中颤抖。"

蒙娜·丽莎的微笑由两个不同的因素结合在一起,这个观点打动了数位评论家。他们由此在这位美丽的佛罗伦萨人的表情中发现了那支配着这位女人的性生活的冲突的最完美表现。节制和诱惑之间,最挚爱的温情和最粗野的需求的情欲之间的冲突——毁灭男人,似乎他们是异己的存在。下面是芒茨的观点(1899,417):"我们知道,将近 4 个世纪,蒙娜·丽莎·吉奥孔多对簇拥在她面前的仰慕者而言一直是个令人着迷的不解之谜。没有一位艺术家(这里,我引用一位笔名为皮里·德·考察的敏感作家的话)曾经如

---

① (1919 年增加的注)艺术鉴赏家在这里会想到古希腊雕塑中那种独特的不变的微笑——比如,爱吉娜雕像;他或许还会在列奥纳多的老师瓦罗奇奥所塑造的人物形象中发现某些相似之点,因此,在接受随之而来的争论时有所疑惑不安。

② 格鲁业语,塞德利希引用(1909,2,280)。



图2 达芬奇的《蒙娜·丽莎》

此出色地表达了女性的本质，温柔和献媚，端庄和隐秘的感官享乐，所有冷漠心灵的神秘性，沉思的大脑，一种克制的，不表露任何喜悦神采的个性。”意大利作家盎格鲁·孔帝(1910,93)看到卢浮宫里的这幅画在一束阳光照耀下熠熠生辉，“这位夫人在庄重的宁静里微笑，她的征服的本能，邪恶的本能，人类的所有遗传，诱惑和征服的意志，欺骗的魅力，隐藏着残暴目的的仁慈，所有这一切在她那笑的面纱后时隐时现，埋葬在她的微笑的诗句之中……善与恶，野蛮与同情，优雅和机警，她微笑着……”

列奥纳多用4年时间绘制这幅画，可能是从1503年到1507年，在他第二次在佛罗伦萨居住期间，那时他已五十多岁了。根据瓦萨利的说法，列奥纳多用精心设计的方式使夫人始终愉快地坐着，脸上保持着那著名的微笑。在目前状态，这幅画没有保留下任何他当时用画笔在画布上再现的那些微妙细节；当画还在绘制过程中时，它就被认为达到了艺术的顶峰，但是列奥纳多本人显然并不满意，他声称这幅画尚未完成，没有交给订画人，而是自己带到了法国，在那里他的保护人弗朗西斯一世从他那儿得到这幅画将它送进了卢浮宫。

让我们离开蒙娜·丽莎的面部表情这个不解之谜，注意一个不容争议的事实，她的微笑对艺术家本人所具有的魅力就像对以后四百年里所有看到她的人一样强大。从那以后，这个摄人魂魄的微笑不断出现在他的作品中，也出现在他的学生的作品中。既然列奥纳多的蒙娜·丽莎是一幅肖像画，我们就不能假设他出于个人原因在她的脸上加上了这个富有表现力的特征—— 一个她自己不具备的特征。不可避免的结论似乎是，他在自己的模特儿脸上发现了这个微笑，被深深地打动了，然后在这个微笑上加上了自己

幻想的自由创作，这个不算牵强的解释曾由康斯坦丁诺娃提出过(1907,44)：

"在列奥纳多为蒙娜·丽莎·德·吉奥孔多画肖像所耗费的时期之内，他研究了这位夫人面部特征的微妙细节，怀着巨大的同情，将这些特征——尤其是神秘的微笑和奇怪的凝视——移到所有他后来绘画或素描的脸庞上去。吉奥孔多那独特的面部表情甚至在卢浮宫的《施洗礼者约翰》一画中看到；首先，在《圣安妮夫人和孩子》[①] 中的玛丽的面部表情里可以清楚地辨认出来。"(见图 3)

但是这种情况也可以由另一种方式产生。不止一个列奥纳多的传记作家感到需要找出吉奥孔多的微笑魅力背后的更深层原因，这魅力使艺术家受到如此巨大的感染，以至于他以后再也没有将自己从其中解脱出来。瓦尔特·佩特从蒙娜·丽莎的画像中看到了一种"风采……一千年来男人们所渴求的那种富于表情的风采。"(1873,118)他相当敏感地写道："总是伴随着一点儿邪恶的神秘莫测的微笑，影响了列奥纳多的所有作品。"当他写下以下文字时，引我们到达另一条线索：

"除此之外，这是一幅肖像画，从列奥纳多的童年时代开始，我们就看到这个幻像在他的梦的结构中有了轮廓，如果不是有清楚的历史证明，我们可能会想象，这就是他理想的夫人，最后被具体化和被看到了……"

玛丽·赫茨菲尔德(1906,88)无疑在头脑中有一些与沃尔特·佩特极相似的看法。她在 1906 年宣称列奥纳多在蒙娜·丽莎那里

---

① 德文题目是 *Heilige Anna Selbdritt*，字面上的意思是《圣安妮和另外两个人》。



图3 达芬奇的《圣安妮夫人和孩子》

遇到了真正的自我,因此他才能够把自己的大量本性画进画中,“她的特征全在于列奥纳多心中的神秘的同情。”

让我们努力弄明白这里所提示的东西。很有可能是蒙娜·丽莎的微笑迷住了列奥纳多,因为这微笑唤醒了他心中长久以来沉睡着的什么东西——可能是一个旧时的记忆。这个记忆对他如此重要,一旦被唤起就不能摆脱。列奥纳多不得不时时给它以新的表现。佩特自信的断言似乎令人信服,应该认真对待,即他认为从列奥纳多的童年期开始,我们就可以看到蒙娜·丽莎式的脸在他的梦的结构中轮廓分明了。

瓦萨利提到“笑着的女人头”[①] 形成了列奥纳多的第一个艺术努力的主题。这一段话——因为它并不想要证明什么,因此无可怀疑——根据柯恩的译文(1843)更为详尽:“他在年轻时用泥做了许多笑着的女人头,后来又用石膏复制了,有些漂亮的孩子头被师傅当作模特儿……”

这样,我们知道了他是通过塑造两类对象来开始艺术生涯的。这不能不提醒我们想到从他的秃鹫幻想的分析中推断出来的两类性对象。如果漂亮的孩子的头是童年时代他本人的再现,那么微笑的女人就是他母亲卡特琳娜的摹本。我们开始怀疑他母亲具有这种神秘微笑的可能性——他一度忘记了这微笑,当他在佛罗伦萨的贵妇脸上重又发现它时,便被深深地迷住了。[②]

在时间上距《蒙娜·丽莎》最近的是被称为《圣安妮和另外两个

① 参见柯纳米杰罗(1900,32)的著作。

② 米莱茨可夫斯基作了同样的设想。但是他所想象的列奥纳多的童年历史与我们由秃鹫幻想得出的结论在根本点上相背离。如果这微笑是列奥纳多本人的(米莱茨可夫斯基也这样设想),传说不会不告诉我们这是一种巧合。

人》的那幅画，即《圣安妮、夫人和孩子》。画中列奥纳多式的微笑是最漂亮的，被明显地画在两个女人的脸上。不可能发现列奥纳多是在《蒙娜·丽莎》之前或之后多长时间开始画这幅画，两幅画的绘制都历经了好几年，我想，或许可以假设艺术家同时在完成这两幅作品。如果说是蒙娜·丽莎的特征使列奥纳多着迷的强度刺激他从幻想中创造出圣安妮这一作品，那么这将与我们的预期一致。因为，如果吉奥孔多的微笑唤起了他心中对母亲的记忆，那么很容易理解这微笑如何使他立即去创作出对母亲的赞美，使他将在贵妇人脸上看到的微笑放回到他母亲的脸上。这样，我们可以允许兴趣从《蒙娜·丽莎》转移到另一幅绘画上—— 一幅同样漂亮，至今挂在卢浮宫的绘画。

圣安妮、她的女儿和外孙是意大利绘画中极少处理的主题。无论如何，列奥纳多对它的处理与所有其他已知的形式远为不同。穆瑟写道(1909年)：

"有些艺术家，像汉斯·弗里斯、老荷尔宾和吉罗拉摩·代·里布利，他们让圣安妮坐在玛丽旁边，把孩子放在她们之间。另外一些艺术家，像雅克布·克乃里斯在柏林的画中那样，画出了真正的'圣安妮和两个孩子'"，① 换句话说，他们画成圣安妮抱着较小的玛丽，玛丽身上坐着更小的小救世主。在列奥纳多的画中，玛丽坐在她母亲的膝盖上，身体向前倾斜，向着小男孩伸出双臂，小男孩正在与一只羊羔玩耍，似乎对羊羔不怎么温和。外祖母坐着，一只胳膊露在外面，带着幸福的微笑向下注视着这两人。这个组合显然是有某种限制的。但是，虽然这两个女人唇上的微笑与《蒙娜·丽

① 圣安妮是画中最杰出的人物。

莎》画上的一样,但是却少了离奇和神秘特性,它所表达的是内在的感情和平静的幸福。[①]

对这幅画做了一段时间的研究之后,我们突然明白只有列奥纳多能画这幅画,正如只有他能创造出秃鹫的幻想一样。这幅画包含着他童年期历史的综合,要考虑到列奥纳多生活中最私人化的印象,画的细节才能够得到解释。在父亲的家中他发现不仅他慈爱的继母,唐娜·阿尔贝拉,就连他的祖母,他父亲的母亲,蒙娜·露西亚,也像其他祖母一样温柔地对待他——我们愿做这样的假定。这些情况能够启发他创作一幅表现在母亲和外祖母照看下的童年时代的画。这幅画的另外一个惊人特性可以认为更加意义重大。圣安妮——玛丽的母亲和孩子的外祖母—— 一定是一位主妇,在这里似乎画得比圣玛丽更成熟更严肃一点,但是她依旧是个容颜未褪的年轻女人。事实上列奥纳多给了孩子两位母亲,一位向他伸出双臂,另一位处在背景之中;两个人都带着母性的幸福微笑。画的这个特性使那些就此写文章加以评论的人感到吃惊。比如穆瑟,他认为列奥纳多不能够画满脸皱纹的老人,因此他将圣安妮也画成容光焕发的美人。但是我们能满足于这种解释吗?另外一些人求助于否认母女俩儿在年龄上的相似。[②] 但是,穆瑟寻求解释的努力完全足以证实这样一种印象,即圣安妮被画得如此年轻是出于画本身的原因,而不是为一个不可告人的目的虚构的。

列奥纳多的童年与这幅画几乎完全一样。他有两个母亲,第

---

① 康斯坦丁诺娃写道(1907,44):"玛丽向下望着她的爱子,内心充满感情,她脸上的微笑使人想起吉奥孔多的神秘表情。"在另一段文字中,她谈到玛丽,"吉奥孔多的微笑笼罩在她的脸上"。

② 参见冯·塞德利希 1909 年著作第二卷第 274 页的注释。

一个是她真正的母亲卡特琳娜，在他3～5岁的时候，他被从母亲那里领走，然后是一位年轻而温柔的继母，他父亲的妻子，唐娜·阿尔贝拉。通过将这个童年的事实和上面提到的一点(他的母亲和祖母的存在)[①] 结合起来，并把它们凝缩为一个合成的整体，列奥纳多便有了《圣安妮和另外两个人》构想的雏形。离男孩较远的母性形象——外祖母——与较早的真正的母亲卡特琳娜相应，在表情和与男孩的特殊关系上(表现出来)。艺术家似乎在用圣安妮的微笑来否认和掩盖这位不幸女人的妒忌，当她不得不把孩子交给出身高贵的竞争者时她感到这妒忌，她曾抛弃了孩子的父亲时一样。[②]

---

① 圆括号中的文字是作者1923年增加的。

② (1919年增加的注)如果要试图区分出画中圣安妮和玛丽的形象，并画出每个人的轮廓，这不是件很容易的事情。人们会说，她们彼此融合在一起，就像紧密凝结在一起的梦中人物一般，所以在一些地方很难说圣安妮在哪儿结束了，玛丽在哪儿开始了。但是，在一位批评家看来(1919年仅是"在一位艺术家看来")，那似乎是错误的，是构图的缺陷的东西，分析学家——通过对它的秘密意义的说明——证明为是正确的。好像对艺术家而言他童年时期的两位母亲合二为一了。

(1923年增加的注)特别诱人的是将卢浮宫的《圣安妮和另外两个人》与著名的伦敦草图进行比较，同一题材被用以完成不同的作品(见草图②)。在这里两位母亲融合得更为紧密，更难找到她们彼此区分的轮廓。所以，根本不想给出解释说明的批评家们不得不说：看上去"两个头长在一个身体上"。

大多数权威一致认为伦敦草图是更早的作品，将它归在列奥纳多在米兰的第一个时期(1500年以前)。阿道夫·芬森伯格，恰恰相反，他把草图构图看做是同一主题的更晚——更成功——的变体(1898)，接着，安东·斯普林格甚至认为它的创作日期在《蒙娜·丽莎》之后(1895)。如果草图是更早些时候的作品，它就与我们的论点极为符合。当相反的过程毫无意义时，我们也不难想象卢浮宫的画如何由草图产生。如果我们以草图的构图为起点，就能看到列奥纳多如何感到有必要解开两个女人梦一般的融合——这(转下页注)




草图②



草图③

(接上页注)个融合符合于他的童年记忆。——并在空间上将两个人头区分开。事情是这样的:从两位母亲所形成的组合中他把玛丽的头和上半身分出来,使它们向下弯去。为了给这个移位提供一个理由,小基督不得不从她的膝上下到地面。这样,小圣约翰就没有空间了,他被小羊羔所代替。

(1919 年增加的注)奥斯卡·弗斯特在卢浮宫的画中做出了一个惊人的发现,这个发现具有不容否认的意义,即使人们并不想毫无保留地接受它。在玛丽的被奇妙安排的,颇为混乱的衣褶中,他发现了一只秃鹫的轮廓,他将这作为一个无意识的画谜加以解释:

画中代表艺术家母亲的秃鹫——母亲性的象征——完全清楚可见。

"长长的蓝色衣料清晰可见,围绕着前面这位女人的臀部,沿着她大腿和右膝的方向延伸,人们可以看到秃鹫的极具特色的头,脖子和身体开始处的急剧弯曲地方。几乎我遇到的任何一位观察者都不能对我的发现抗拒这个画谜的证据。"(费斯特 1913 年的著作)

我肯定,读者在这一点上不会不去看附图,看看他能否发现费斯特所看到的秃鹫轮廓。这块蓝布料的边缘就是画谜的边界,它在这件复制品中,衬托以其余部分较黑颜色的衣褶背景,如一块浅灰色的田野那么显眼(见草图③)。

费斯特接着写道:"然而,最重要的问题是,这个画谜能延伸到多远?如果我们随着长长的衣料——它在背景衬托下特别突出——从翅膀的中部开始,我们注意到,它的一部分向下到达女人脚部,另一部分向上延伸,落在女人的肩上和孩子身上。这些部分的前面多少代表了秃鹫的翅膀和尾巴,像自然本来的样子;后来部分可能是鼓起的肚子和鸟类张开的尾巴,尤其当我们注意到那类似于羽毛轮廓的辐射线。尾巴的右边根部,正像列奥纳多命中注定的童年梦幻一般,伸向孩子的嘴巴,即列奥纳多自己的嘴巴。"

作者继续更精细地检查这个解释,探讨由此引发的难点。

我们就这样在列奥纳多的另一幅作品中找到了证实我们猜测的证据。即蒙娜丽莎·德·吉奥孔多的微笑唤醒了成年列奥纳多对早期童年母亲的记忆。从那以后,夫人和贵妇人在意大利绘画中被描绘成谦卑地低着头,带着卡特琳娜式奇怪而幸福的微笑。这位可怜的农村姑娘把卓越的儿子带到这个世界上,命中注定她的儿子要从事绘画、研究、遭受痛苦。

如果列奥纳多在蒙娜·丽莎的脸上成功地再现了这个微笑所包含的双重意思,无限的温情和同时的邪恶威胁(引自佩特),那么他也就在画中保持了他早期记忆的真实内容。因为他母亲的温柔对他有决定性的意义,决定了他的命运和他内在的匮乏。秃鹫幻想对于那爱抚的强烈不过是太自然了。在给予孩子的爱当中,可怜的遭遗弃的母亲不得不表达出她曾体验过的对孩子爱抚的记忆和对新的爱抚的渴望。她不得不这样做,不仅是作为自己没有丈夫的补偿,而且也为了补偿孩子得不到父亲的爱抚。所以,像所有得不到满足的母亲一样,她将小儿子作为丈夫的替代,通过使他过早地性成熟,剥夺了他一部分男子气。一位母亲对婴儿的哺育和照顾的爱远比她后来对成年的孩子的感情要深刻。爱情关系的完全满足不仅实现了所有的精神愿望,而且实现了所有的肉体需要;如果母爱代表了一种可以达到的人类幸福的形式,在很大程度上归功于它能够提供满足充满希望的冲动的可能,而不受到责难,这些冲动被长期压抑,常常被称为堕落。[①] 在最幸福的年轻夫妻中,父亲意识到孩子,尤其是男孩,会成为他的竞争对手,这是亲人对抗的起点,深植于无意识之中。

---

① 参见《性欲三论》(1905*d*,P.F.L.,7,145)。

在壮年时期，当列奥纳多再次遇到那种幸福而狂喜的微笑——这微笑曾出现在他母亲的唇际，那是在她爱抚自己儿子的时候——列奥纳多长期处于压抑之中，这压抑阻止了他再度从女人的唇际得到这种爱抚。但是他成了一位画家，于是他用画笔奋力再现这微笑，把这微笑画进所有的画中(无论是由自己完成，还是在他的指导下由他的学生这样做)——在《丽达》、《施洗礼者约翰》和《巴克斯》中。最后两幅画是同一类型的变化。“列奥纳多把《圣经》中的贪食者变成了巴克斯。一位年轻的阿波罗，唇上带着神秘的微笑，光滑的两腿交叉在一起，用一种令感官陶醉的目光凝视着他们。”(穆瑟语)这些画散发着神秘的气息，人们不敢深入探究其中的秘密，至多是想在它们和列奥纳多的早期创作间建立起联系。这些人物形象依旧是两性同体，但不再是在秃鹫幻想的意义上，她们是美丽的青年，具有女性的精美和外形；她们没有将眼睛垂下，而是闪烁着胜利的神秘的目光，好像是她们知道一个幸福的伟大成就，对之必须保持沉默。这个令人熟悉的迷人的微笑引导我们猜想那是一个爱的秘密。可能列奥纳多在这些人物形象中表现了他孩提时的愿望，对母亲的迷恋，好像在这个男性与女性本质的幸福结合中得到实现，以此否认了自己性生活的不幸，并在艺术中克服了这不幸。

(五)

在列奥纳多的笔记本上的记录中，有一条因其所包含的重要性及一个小小的形式错误引起读者的注意。

在1504年7月，他写道：

"1504年7月9日,星期三7点钟,塞·皮罗·达·芬奇,波特斯答宫殿的法院公证人,我的父亲,在7点钟去世了。他80岁,留下了10个儿子和两个女儿。"①

正如我们所见到的,这则记录提到了列奥纳多父亲的死。形式上的小错误是时间的重复,7点出现了两次,好像列奥纳多在句子结尾忘记了他在开头就已经写下的东西。这只是一个小细节,任何一位不是精神分析专家的人都不会给予重视。他甚至根本注意不到,如果注意到这点,他可能会说这类事情发生在处于精神涣散或感情强烈时刻的任何人身上,这没有什么更深层的意义。

精神分析专家的想法不同。在他看来没有任何事物会因为太小而不能成为隐藏着的精神过程的显示。他早就知道诸如遗忘或重复的事例是有意义的,正是"精神分散"容许了那在其他场合下隐藏起来的冲动。

我们要说,这个记录和卡特琳娜丧葬费及为学生而花费的账单一样,是这样一种情形,在其中列奥纳多没有成功地压抑他的感情,那长期被强有力地掩盖的东西获得了一种歪曲的表现。甚至形式上也类似:同样过于注重细节,以及对数字的同样的强调。②

我们称这种重复为持续言语。这是表达感情色彩的卓越方式。比如,回忆一下在但丁的《天堂篇》中,圣彼得反对他在地上毫无价值的代表人物而作的长篇攻击性演说:

---

① 参见芒茨的著作(1899,13页注)。

② 我先不谈列奥纳多的一个巨大错误,他在笔记中将父亲的年龄写成了80岁,而不是77岁(见芒茨1899年的著作)。

在地上,那个篡夺我位子的,

我的位子,我的位子,

在上帝之子面前,

它空虚着。

他使我的安葬之地,

成为

排水的沟。

如果没有列奥纳多在感情上的压抑,他笔记中的记录可能会写成这样:"今天 7 点钟,我父亲死了——塞·皮罗·达·芬奇,我可怜的父亲!"但是,在对父亲之死的记录中,对最无关紧要的细节的持续言语移位,他的死亡时间,使这个记录失去了所有感情,让我们进一步看看在这里被掩藏和被压抑的东西吧。

塞·皮罗·达·芬奇,一个公证人,几代公证人的后裔,他是一个精力充沛的人,达到令人尊敬和富足的地位。他结了四次婚,头两个妻子没有生孩子就死了,只是第三个妻子才给他带来第一个合法的儿子,那是在 1476 年,当时列奥纳多已经 24 岁了,他将父亲的屋子改为师傅瓦罗奇奥的工作室已有很长时间。他父亲在 50 多岁时娶了第四个,也是最后一个妻子,生下了 9 个儿子和两个女儿。[①]

毋庸置疑,在列奥纳多的性心理发展中,他的父亲也起了重要的作用,不仅有在孩子童年的最初年月里因他的离开而起到的消极作用,而且有在列奥纳多童年后期因他的出现而起的直接作用。

① 显然,列奥纳多的这段文字在兄弟姐妹数目上犯了一个进一步的错误,这与他的文字中的明显精确性形成鲜明对比。

没有一位渴望母亲的孩子能避开将自己放在父亲位置上的愿望，他将自己与想象中的自我等同，并且在后来将赢得对父亲的优势当作毕生的任务。当列奥纳多在5岁前被祖父的家庭接受时，他年轻的继母阿尔贝拉当然地取代了与他的感情密切相关的亲生母亲的位置，他一定发现自己处于人们所称的那种与父亲的正常竞争关系之中。正如我们所知，那有利于同性恋的决断只在青春期才能做出。在列奥纳多那里，当这一决断达到时，他将自己等同于父亲的努力对他的性生活而言便失去了全部意义，但是这在其他非性的活动领域中继续存在。我们听说他钟爱豪华和精美的服饰，他拥有仆人和马匹，尽管根据瓦萨利的说法，“他几乎一无所有，工作极少。”这些嗜好不能单单归于他的美感，我们认识到这之中同时存在着模仿和超过父亲的冲动。他的父亲对可怜的农村姑娘而言是个高贵的绅士，所以，儿子从未停止感到要做同样高贵绅士的激励，强烈要求“超过希律王”，从此向他父亲显示真正的高贵绅士是什么样子。

无疑，富有创造力的艺术家像父亲一样对待自己的作品。列奥纳多将自己等同于父亲的努力对他的绘画是富有决定性作用的。他创造了它们，然后对之不管不问，正像他的父亲对他不管不问一样。他父亲后来的关怀在这个冲动中不能改变一丝一毫；因为这冲动起于童年的最初岁月的压抑，那被压抑的并保留为无意识的东西无法被以后的经验所矫正。

在文艺复兴期间——甚至更迟一些——每位艺术家都需要依靠一位有地位的人，一位捐助者和庇护人。这个人给他以种种委托，艺术家的前途就掌握在这人手中。列奥纳多找到洛多维柯·斯弗尔兹作为庇护人，人称摩洛二世的斯弗尔兹富有野心，热爱辉煌

事物，精于外交，但性格乖戾，难以信赖。在他的米兰宫廷里，列奥纳多度过了他一生中最辉煌的时期，在为庇护人效力期间，他的创造力获得了最不受限制的发挥，《最后的晚餐》和弗朗西斯科·斯弗尔兹的骑马雕像就是证明。他在洛多维柯·斯弗尔兹厄运降临之前离开米兰，后者死于法国地牢中。当庇护人的最后命运的消息传来，列奥纳多在日记中写道："公爵失掉了他的爵位，财富和自由，他从事的任何事业都没有完成。"[1] 显然，他在这里对庇护人的谴责正是后人对他本人的谴责，这当然不是没有意义。似乎他想要从父辈中找到一个人为他留下未完成的作品这一事实负责。事实上，他对公爵的谴责并没有错。

但是，如果说作为一个艺术家，他对父亲的模仿对他有害，那么他对父亲的反抗在童年期就是他在科学研究领域里获得几乎同样辉煌成就的决定因素。在米莱茨可夫斯基令人羡慕的比喻里（1903 年著作），列奥纳多是一个在黑夜里过早醒来的人，而别人还都在睡着。他勇敢地断言，这个断言的正确性为所有的独立研究所证实："当不同观点出现时，求助权威的人是在用记忆工作，而不是用理性工作。"[2] 这样，列奥纳多成了第一个现代自然科学家，成了希腊以来第一个只依靠自己的观察和判断而探索自然秘密的人，他的勇气使他产生大量发现和富有启发的思想。但是，当他教导应该轻视权威，拒绝对古人的模仿，不断力申研究自然是全部真理的源泉时，他只是在重复——这个单方面的观点早在他是

① 冯·塞德利斯引用过这段话（1909，2，270）。

② 索尔米引用过这段话（1910，13），另见于考提克斯·阿特兰特的著作。

一个孩子,惊奇地凝望着世界万物时便印在他的头脑中了。如果我们将科学的抽象翻译为具体的个人经验,我们看到"古人"和权威只是对应于他的父亲,大自然再次成为哺育他的温柔慈爱的母亲。在大多数在其他人身上——今天与原始时期一样——对某类权威支持的需要是如此迫切,以致如果这个权威受到威胁,他们的世界就变得岌岌可危。只有列奥纳多能够不需要这种支持;假如他在生命的最初几年里没有学会在没有父亲的情况下生活,那么他现在就做不到这一点。他后来的大胆而独立的科学研究,有一个先决条件,即他童年的性探索没有受到父亲的压抑而存在着,这是排除了性成分的探索的延续。

任何一个人,如果像列奥纳多那样在童年早期就避免了父亲的威胁,在研究中抛开权威的束缚,那么当我们发现他仍旧是一名信徒,不能逃脱教条的宗教时,这与我们的期望产生强烈的反差。精神分析学使我们熟悉了父亲情结和上帝信仰之间的密切关系;它向我们显示出,一个个人的上帝,从心理学上说,就是一位崇高的父亲。它每天都给我们提供着证据,即一旦父亲权威垮台,年轻人的虔信便要消失。所以我们认识到宗教需要的根在父亲情结当中;全能而公正的上帝,仁慈的大自然,在我们看来是父母亲的崇高升华,或者不如说是孩子心目中父母观念的重现和恢复。从生物学的意义上说,宗教虔信可以追溯到小孩子长期的无助和对帮助的需要。在以后的某一天,当他察觉到在面对巨大的生活压力时他是多么孤独弱小,他感到自己的境况就像在童年时一样,并试图通过恢复保护了他的幼稚期的力量来否认自己的沮丧。对神经病的预防——宗教把这种预防赐予那些相信宗教的人——很容易得到解释:这种预防清除了他们的父母情结,个人的和整个人类的

罪恶感都依赖于这个情结，又通过这情结去掉了罪恶感，而不信教的人则不得不自己来处理问题。[1]

列奥纳多的例子并不表明宗教信仰的观点是错误的。在他还活着的时候他就被指控不信教或背叛了基督教（在当时这两者是一回事），这些在瓦萨利为他写的第一本传记中有清楚的记载（1550年）。瓦萨利在他的《生活》第二版中删掉了这些言论（1568年）。考虑到他那个时代宗教事物的极其敏感，我们完全能够理解为什么甚至在自己的笔记中列奥纳多也不敢直接表明对基督教的态度。在研究中他不让《圣经》中创世纪的描写使自己产生最细微的偏差。他怀疑宇宙洪水的可能性，在地质学上，他计算出几十万年的期限，毫不犹豫的精神不逊色于现代人。

在他的预言中必有一些东西必定会触犯基督教信徒的敏感的感情。比如，“对圣像进行祈祷的活动”：

“人们对那些毫无知觉，睁大了眼睛却看不到任何东西的人说话；人们对他们讲话，却得不到任何回答；人们向那些长着耳朵却不能听的人乞求恩惠；他们为瞎子点灯。”（参见赫茨菲尔德1906年的著作）

或者“关于耶稣受难日的哀悼”：

“在欧洲的任何一个角落，众多民族为一个死在东方的单身汉而流泪。”（同上）

对列奥纳多的艺术观点我们已经做过表述，他从神圣的形象中抽掉它们与教会关系的最后残余，使它们人性化，以便通过它们

---

[1] 最后一句话是1919年增加的，这一点在1921年的《群体心理学》、1927年的《一个幻觉的未来》、1930年的《文明及其不满》中再次提到。

来表现人类伟大而美丽的情感。穆瑟称赞他克服了当时流行的颓废情绪,恢复了人的感官享受的生活权利。在那些表明列奥纳多埋头于解开自然的伟大之谜的笔记中,不乏他对这个造物主,所有崇高奥秘的最终因的赞美;但是没有一处透露出他希望与这个神圣的力量维持什么私人的关系。那些体现他晚年深奥智慧的见解流露出他愿意听从于必然性,自然法则的支配,但不期望从上帝的善或恩典中缓解(痛苦)。无疑,列奥纳多战胜了教义的和个人的宗教,他通过研究使自己远离了基督徒观察世界的立场。

前文提到的那些我们对儿童精神生活发展已达到的发现,提醒我们在列奥纳多的情况中,童年期的最初探索也与性欲问题有关。实际上列奥纳多本人已用显而易见的伪装泄露了这一点,这是通过把对探索的迫切需要与秃鹫幻想相联结,及选取鸟儿飞翔问题作为他命中注定要给以注意的问题——这是一个特殊的情境链条的结果——实现的。他的笔记中有一段与鸟儿飞行有关的极其含糊的文字,像是一个预言,很好地说明了富有感情的兴趣的程度,正是怀着这种兴趣他执着地期望能在模仿飞行技术中获得成功:"这只大鸟将从它的"大天鹅"背上开始首次飞翔,它将使全宇宙为之震惊,所有描写它的文章闻名于世,它是自己出生地的不朽的光荣。"[①] 他可能希望自己有朝一日能够飞行,我们从实现愿望的梦里知道巨大的幸福来自愿望的实现。

但是,为何有这么多人梦想能够飞翔?精神分析学给出的回

---

① 参见赫茨菲尔德(1906,32)。"这只巨大的天鹅似乎意味着蒙特·西西罗,佛罗伦萨附近的一座小山(现在叫蒙特·西西里,"Cecero"在意大利语中是"天鹅"的意思)。

答是,飞行或成为一只鸟只是另外一个愿望的伪装,它们比词语或实物的桥梁更能引我们认识到另一个愿望是什么。当我们考虑到好奇的孩子被告知婴儿是被像鹳一样的大鸟带来的;当我们发现古人将男性生殖器描绘成带翅膀的;当我们得知男人性活动在德语中最普遍的表达式是“vögeln”德语的“鸟”);在意大利,男性的性器官被叫做“l' uccello”(鸟)——所有这些只是整体相关思想的一些小的碎片,从这些碎片中我们知道,在梦中渴望能够飞翔只能被理解为是渴望能进行性行为。[①] 这是一种婴儿早期的愿望。成年人回想起他的童年时代,他感觉那是一段幸福的时光,他享乐着,对未来没有任何期望;正是因为这个原因,他嫉妒孩子。但是,如果孩子们自己能早些告诉我们一些事情,他们也许会告诉我们一个不同的故事。童年期似乎并不是极乐的世外桃园,我们在回顾童年时歪曲了它,恰恰相反,孩子们在童年期受到驱使,他们渴望快点长大,做大人的事情。这个愿望是他们所有游戏的动机所在。每当孩子们在他们的性探索中感到有一块神秘而重要的领地,成人可以做奇妙的事情,而他们则被禁止了解和实行,这时他们心中充满强烈的愿望要去做这事情,他们以飞翔的形式梦到它,或者准备将这愿望的伪装用于以后的飞翔梦里。因此,在我们这个时代最终实现了的航空,有婴儿期的性的根源。

列奥纳多向我们承认了,从童年开始他就以独特而个人的方式感到与飞行问题的紧密联系,他也就向我们证实了他的童年研

---

① (1919年增加的注)这个陈述是基于挪威科学家保尔·费德恩(1914)和毛利·福奥德(1912)的研究做出的,两位科学家和精神分析毫无瓜葛(参见《梦的解析》1900*a*,P.F.L.,4,518)。

究是指向性的问题。这是我们所必然会期望的,在我们这个时代对儿童研究的结果。这至少是个与压抑无关的问题,压抑使他后来远离了性。从童年期到智力完全成熟,在意思上有微小变化的同一主题一直使他保持着兴趣。极有可能,他所渴望的技艺无论在最基本的性的意义上还是在机械方面都是不能达到的,他在这两方面都遭到了挫败。

的确,伟大的列奥纳多在不止一个方面终生都像一个孩子;据说所有的伟人必定都保留着某些孩子的成分。即使成年以后他仍旧游戏,这是他常常令同时代人感到奇怪和不可理喻的另一个原因。只有我们才不满意他为宫廷节日和典礼宴会制作无比精巧的机械玩具,因为我们不愿看到艺术家把精力耗费在这样的琐事上。他自己对如此打发时间似乎并没有什么不情愿,因为瓦萨利告诉我们,列奥纳多在还没受委托时就制作了类似的东西。"在罗马他弄到一块软蜡,用它做成极其精巧的动物,里面充满空气,当他把空气吹进它们身体时,它们就飞起来,空气跑掉他们便落到地面。贝尔维迪尔的酿酒人捉到一只奇特的蜥蜴,列奥纳多用从别的蜥蜴身上剥下的皮肤为它做了一对翅膀,里面灌满水银,这样,当蜥蜴爬行时翅膀就扇动起来。后来他又为蜥蜴做了眼睛,一副胡须和一对角,将它训服,放在盒子里,用来吓唬自己的朋友。[①] 这类精巧的制作往往表达出严肃的思想。"他常常仔细地把绵羊肠子弄干净,可以握在手掌心里。他把肠子拿到一间大屋子里,将一对铁匠用的鼓风机放在相邻的房间,把肠子扎在鼓风机上,往肠子里充气,直到肠子占去整个屋子的空间,迫使人们在角落里避难。用

① 参见瓦萨利的著作,根据柯恩(1843,39)的译文。

这种方式他向人们显示了肠子如何慢慢变得透明并充满了空气。开始肠子只占据一个小的空间，逐渐膨胀到占去整个房间，因为这个事实他把羊肠比做"天才。"[1] 他的寓言和谜语说明了在无害的掩盖和巧妙的伪装下的同样滑稽的乐趣。谜语以预言形式出现，几乎所有谜语都饱含思想，缺乏机智的成分达到惊人的程度。

在某些情况下，列奥纳多发挥想象力的那些游戏和恶作剧，把误解了他这方面性格的作家引入了严重的歧途。在列奥纳多的米兰语手稿中有一些致索里奥（即叙利亚）的狄奥达里奥，圣苏丹总督的信件草稿，列奥纳多在草稿中说，他自己作为工程师被派往东部地区建造一些工程：他为别人指控他懒惰而辩护；他提供了城镇和山脉的地形图；最后以他在那儿时发生的一次自然奇观作为总结。[2]

1883年，J.P. 里斯特试图从这些文件出发证明列奥纳多在为埃及苏丹效力期间的旅途中的确做过这些考察，在东方时他甚至信奉了伊斯兰教。根据这个观点，他访问那里是在1483年之前的一个时期——即他居住在米兰公爵的宫廷之前。但是，另一些聪明的作家毫不无费力地发现了列奥纳多假想东方之旅的证据，它们只不过是这位年轻艺术家想象力的产物，他构想出它们是为了自娱自乐，在这过程中他可能表达出了观看世界和探险的愿望。

他的想象力的创造物的另一个可能的例子在《芬奇研究院》中

---

① 同上。

② 这些信及与之有关的大量问题见芒茨（1899，82页以下）的著作，真正的原文和其他有关的注释见赫茨菲尔德（1906，223页以下）的著作。

被发现，这一作品被假定为由5个或6个象征而来，极端错综复杂的互相联结的形式，包含着研究院的名字。瓦萨利提到这些设计，但没有提到研究院。[①]芒茨用这些装饰品之一作为他为列奥纳多撰写的大部头著作的封面，他是相信《芬奇研究院》真实性的少数人之一。

也许列奥纳多的游戏本能在他成熟的年月里消失了，也许它找到了进入研究活动的道路，这种研究活动代表了列奥纳多个性的最新最高的发展。但是，这一漫长过程告诉我们，如果一个人在童年享受到高度的，不可再得的性快乐，那么要与童年期断裂是多么缓慢的事情。

（六）

今天的读者认为所有的病历史都是令人讨厌的，对这一事实视而不见纯粹是徒劳。他们抱怨说对一个伟人的病历审查永远不会导致对他的重要性和成就的理解，以此表达出他们的厌恶。他们还认为对伟人做这种研究是一项毫无用处的粗鲁行为，他身上存在的这些问题可以很容易地在我们所遇到的任何一个人身上发现。但是这种批评明显是不公正的，以致它只在作为一种借口或伪装时才可被理解。审查病历的目的绝不是为了使伟人的成就可被理解；当然，没有人会因没有做自己未曾允诺的事情而受到责

① “另外，他甚至花时间去画线团，我们可以从线头的一端找到另一端，直到它形成一个完整的圆形图像。这类极端复杂又美丽的设计被刻在铜板上，当中可见‘列奥纳多的芬奇研究院’字样(参见柯恩1843年的著作)。”

备。反对者的真正动机是不同的。如果我们牢记,传记作家以极其独特的方式专注于他们的主人公的某一方面,那么我们就可以发现这些动机。在很多情况下,传记作家选择他们的主人公作为研究的主题是因为——他们个人感情生活的原因——从一开始他们就感到对主人公有一种特别的感情。然后他们全身心地投人到一个理想化的任务之中,目的在于将伟人纳人他们那些婴儿模式的一个类别当中——也许是想在他身上再现孩子的父亲理想。为了实现这一愿望,他们消除了主人公生理上的个人特征,抹掉了主人公一生中与内在和外在阻力斗争的痕迹,还不容许在他身上有人类弱点或缺陷的痕迹。这样一来他们便给予我们一个实际上冷冰冰的、奇怪的、理想化的人物形象,而不是一个我们可能会感到与之具有遥远关系的人。他们这样做是令人遗憾的,因为他们以幻想牺牲了真理,为了婴儿幻想面放弃了洞察人类本性最迷人的秘密的机会。[①]

列奥纳多本人,出于对真理的热爱和对知识的渴求,不会阻止人们为发现是什么决定着他的精神和智力的发展而试图将他本性中的不重要的特性和谜作为研究的起点。

我们通过向他学习而向他表示敬意。如果我们研究他从童年起成长过程中不可或缺的牺牲,如果我们搜集起那在他身上打上失败的惨痛标记的所有因素,他的伟大并未受到贬损。

我们必须明确坚持,我们并没有将列奥纳多看做是一个神经症患者。任何一个抗议我们如此大胆,竟敢用从病理学领域得来的发现来检查列奥纳多——任何一个这样的人仍旧坚持着我们今

① 这个批评运用广泛,不能认为是专门针对列奥纳多的传记作家。

天恰好抛弃了的偏见。我们不再认为健康和疾病，正常人和神经症患者之间有着鲜明的区别，也不认为神经症的特性必然被看做普遍低级的证据。今天，我们知道神经症状是一些结构，这些结构是我们从儿童到成人的发展过程中必然产生的某些压抑成就的替代物。我们还知道，我们都产生了这种替代结构，只是这些结构的数目、强度和分布使我们有理由使用疾病的实用性概念及推断出体质低级的存在。从我们所知的列奥纳多的个性的一丁点迹象出发，我们就将乐意把他向我们所描述的"强迫症"神经症类型靠拢；我们可以把他的研究和神经症患者的"沉思性探索"加以比较，把他的抑制与我们所知道的"意志丧失"加以比较。

我们工作的目的在于解释列奥纳多性生活和艺术活动中的抑制。抱着这个目的，我们可以概括一下在他的精神发展过程中我们能够发现些什么。

我们没有关于他的遗传情况的资料；另一方面，我们看到他童年期的偶然境遇对他产生了深刻的带扰乱性的影响。他的非法出生使他在5岁前免除了来自父亲的影响。向他敞开的是母亲那温情的诱惑。他是母亲的惟一安慰。在被母亲亲吻，过早进入性成熟之后，他一定会进入一个婴儿性活动的时期，对这一点只有一个现象可确定地加以证实——他的婴儿性探索的强度。看的本能和求知的本能受到他早期童年压抑的最强烈的刺激；嘴的性欲发生区被给予一种强调，这强调后来再也没有被放弃。从他后来相反方向的行为，比如他对动物的夸张的同情，我们可以得出结论，在他的童年期也不乏强烈的施虐狂特征。

一个有力的压抑浪潮终结了这个童年期的过分行为，并建立起在青春期变得明显的一些特征。转变的最明显结果是对任何原

始的感官活动的回避;列奥纳多能够生活在禁欲中,并给人一种无性人的印象。当青春期的激动潮水般涌向这个男孩,这些激动却不能通过使他发展起昂贵而有害的替代结构而使他患病(侧重精神上的疾病——译者加)。由于过早地倾向于性好奇他的性本能需要的绝大部分升华为一种普遍的求知欲,从而躲避了压抑。他的里比多的很小一部分继续致力于性的目的,这代表了一个发育不全的成年人的性生活。因为他对母亲的爱遭到压抑,这一部分不得不采取同性恋的态度,用对男孩的理想化的爱来表示。他对母亲的固恋及与母亲关系的极其幸福的记忆继续保留在无意识中,但是暂时处于静止状态。这样,压抑、固恋和升华都对清除掉性本能对列奥纳多的精神生活的影响起作用。

列奥纳多由童年时的默默无闻摇身成为一名艺术家,一名画家和一名雕塑家。这要归功于一种独特的天赋,这种天赋被童年早期过早觉醒的视淫本能所加强。如果我们有能力,我们极乐意给出关于艺术活动来源于精神的原始本能的描述。我们必须满足于强调这样一个事实—— 一个再也不可能遭到怀疑的事实——即艺术家所创造的东西同时也给他提供了性欲望得以宣泄的途径;在列奥纳多的情况中,我们能够指出瓦萨利在1550年著作中提供的资料,笑着的女人头和漂亮的男孩——换句话说,他的性对象的代表——在他早年的艺术奋斗中是值得注意的。在青春时期,列奥纳多的工作起初好像不受任何抑制。正像他在外表行为上毕生模仿他的父亲一样,他在米兰度过了一个男性创造力和艺术生产的时期,在那里仁慈的命运使他能够在洛德维柯·摩洛公爵身上找到父亲的替身。但是我们很快就为我们的经验找到了证明,几乎所有对一种真正的性生活的压抑都不能给升华的性倾

向的活动提供最有利的条件。被性生活决定的模式开始起作用。他的行为和迅速做出决断的能力开始宣告失败；他的审慎和拖延倾向在《最后的晚餐》中作为一个干扰因素已经清楚可见，并且，这个因素通过影响他的技艺，对这幅伟大作品的命运具有决定性的影响。在他身上缓慢发生的这个过程只能比做神经症患者的退化。在青春期使他成为艺术家的发展过程被使他成为研究者的过程所超越，后者的决定因素早在婴儿初期便已存在。他的性本能的第二种升华让位于最初的升华，第一次压抑便为最初的升华准备了道路。他成为一名研究者，起初依旧服务于他的艺术，但是后来便独立和远离了艺术。失去了作为父亲替身的庇护人，以及生活日益呈现的忧郁色彩，使得这个压抑转换占据了越来越大的比重。他开始对绘画极不耐烦，[①] 这是一位与伊莎贝拉·德斯特伯爵夫人通信的人告诉我们的，伯爵夫人极想拥有一幅列奥纳多的亲笔绘画。他沉湎于已逝去的婴儿期，但是，代替了艺术创作的研究似乎包含有一些显示出无意识的本能活动的特征——贪得无厌、固执刻板、缺乏适应现实环境的能力。

在他生活的顶峰，他刚进入50岁那几年——在这个时候女人的性特征已经开始衰退，而男人的里比多常常有更有力的发展——他身上发生了一个新的变化。他的心理内容的深层再次活跃起来，但是这个进一步的恢复对他的艺术有好处。他的艺术当时正处在停滞不前的时期。他遇到了一位女人，这女人唤醒了他对母亲那充满色情的快乐的幸福微笑的记忆；在这个复活了的记忆影响下，他恢复了在献身艺术之初时引导他的促进因素，那时他以

① 参见冯·塞德利斯（1909，2，271）的著作。

微笑的女人为模特。他画了《蒙娜·丽莎》、《圣安妮和另外两个人》和一系列以谜一般微笑为特征的神秘绘画。在最久远的性冲动的帮助下,他享受到在艺术中再次克服压抑的成功。在我们看来,这个最后的发展在日益逼近的老年的阴影下显得模糊不清。在这之前,他的智力高翔在世界概念的最高实现之上,将他的时代远远丢在了后面。

在以上的几章中,我向大家显示了我们给出列奥纳多成长过程的一个图像能够找到什么正当的理由——为了提出他生活中的一些细节及解释他在艺术和科学之间的摇摆。如果在做出这些陈述时我招致了批评,甚至是从精神分析学的朋友和专家那里招致批评,认为我只不过写了一部精神分析小说,我愿答复说,我绝没有高估这些结果的确实性。跟别人一样,我受到这个伟大而神秘的人物的吸引,在他的本性中似乎能发现强大的本能的激情,而这些激情只能以如此明显的抑制方式表达自己。

但是不管列奥纳多的生活真相可能是什么,我们也不能停止努力,我们要为它寻找一个精神分析学的解释,直到完成另一个任务。我们必须用极其一般的方式标出在传记领域里精神分析学所能达到的限度,否则,尚未得出的每一个解释对我们而言便是失败的。精神分析研究支配下的材料是由一个人生平的事实组成:一方面是事件的偶然情境和背景影响,另一方面是记录下来的这个人的反应。借助精神机制的知识的支持,努力把这个人的性格的动力基础建立在他的反应力量上,发现他心灵的原始动机力量及以后的转化和发展。如果这样做成功了,他生活历程中的个性行为就在性格和命运,内力和外力的混合作用中得到解释。在这样的工作并不能产生出特定结果的情况中——列奥纳多也许就是这

样一例——该指责的不是精神分析的错误的或不适当的方法，而在于与这人相关的不确切和不完全，传说就存在这个问题，只有作家应为这个错误负责，他使精神分析在如此不充分的材料基础上得出专门的意见。

但是，即使我们所掌握的历史材料极其充分，精神机制可以在最大的把握下加以处理，还有两个重要之点，对此精神分析的研究不能使我们理解这个人为何必然是如此这般而不是另一种样子。在列奥纳多的例子中，我们不得不保留这样一种观点，即他的非法出生的偶然性和他母亲过度的温情对他性格的形成和以后的命运具有决定性的影响，因为童年期之后的性压抑导致他把里比多升华为求知欲，并在他以后的整个生活中造成了性的停滞。但是，童年期的第一次性满足之后的压抑并不必然发生，或者只在极小的范围内发生。在这里我们必须认识到，有一个精神分析方法所不能进一步解决的自由度。同样，一个人没有权利宣称压抑的浪潮只有这一个可能的结果，也许另一个人就没有成功地通过将里比多升华为求知欲而使大部分力比多避免了性的压抑。在同样的影响下，他将承受对他的智力活动的永久性伤害，或争取对强迫性神经症进行控制。留给我们的是列奥纳多的两个特性，这是精神分析学也无法解释的：他的极其独特的本能压抑倾向，以及非凡的升华原始本能的能力。

本能及其转变是精神分析学的可见界限。从这一点出发，精神分析让位于生物学研究。我们不得不寻找压抑倾向和在性格的机体基础中升华能力的源泉，心灵结构只是后来才建立在这个机体基础之上。既然艺术天赋和能力与升华紧密相关，我们必须承认，艺术功能的本质也是我们沿精神分析路线所难以达到的。今

天的生物学研究倾向是把一个人机体构造中的主要特征解释为男女性格混合的结果，这建立在（化学的）物质基础上。列奥纳多形体上的俊美和他的左撇子，或许可以被用来支持这个观点。[①] 但是，我们不会离开纯心理学研究的基地。我们的目的仍然是要证明在本能活动的路程上一个人的外部经验和他的反应之间的关系。即使精神分析学没有阐明列奥纳多的艺术力量的事实，至少也表明了它的现象和我们对这些现象所能理解的限度。无论如何，看来似乎只能是具有列奥纳多的童年经历的人才能画出《蒙娜·丽莎》和《圣安妮》，才能使他的作品获得如此哀伤的命运，才能作为一名自然科学家达到如此惊人的成就，似乎他的所有成就和不幸的答案藏在童年的秃鹫幻想中。

但是可否反对这一研究的发现呢？这个研究要归于他的"双亲丛"（parental constellation）这一偶然情况对人物命运所具有的决定性影响。比如使列奥纳多的命运依赖于他的非法出生和第一个继母唐娜·阿尔贝拉的不育。我想一个人没有权利这样做。如果他认为偶然性对决定我们的命运毫无价值，这只是陷入一种不可能的宇宙观。这正是列奥纳多自己要加以克服的——当他写下"太阳不动"时。在我们的生命最缺乏自卫能力的时期，公正的上帝和仁慈的天意不能很好地保护我们免受这些影响，我们自然会感到受了伤害。同时我们都忘记了，实际上与我们生命相关的任何事情均是或然的，从产生我们的精子和卵子的相遇开始——然

① 无疑这是暗指弗里斯的观点，弗洛伊德曾经深受这个观点的影响，参见他的《性欲三论》（1905*d*，P.F.L.，7，137 注①）。然而，在"两侧对称"这一问题上，他们两人的观点并不完全一致。

而，或然性也分担了自然的规律和必然性，它只是与我们的愿望和幻想毫无关涉而已。在我们构造的必然性和我们童年期的或然性之间，二者各自具有多少决定我们生命的因素，这一点详论起来尚是不确定的；但是一般来说，再也不可能怀疑童年初期的精确的重要性了。我们仍然太不尊重自然，用列奥纳多的一句含糊的话说——这句话使人想起哈姆雷特的诗行："自然充满了无数我们永远体验不到的原因。"[①]

我们每个人只能符合于无数实验中的一个，在这一实验之中，大自然的原因为我们所体验。

① 这是指哈姆雷特的名言(见剧本第一幕第五场)：

天上地下的事情真多，荷拉提奥，远非你的哲学所能梦到。

三个匣子的主题

(1913)

(一)

最近莎士比亚戏剧中的两场,喜剧一场,悲剧一场,使我认为有必要提出一个小问题并予以解决。

这两场戏中的第一场是《威尼斯商人》中求婚者在三个匣子中进行选择的那场。聪明美丽的鲍西亚遵从父亲的遗嘱,只能与从三个匣子中做出正确选择的求婚者成婚。这三个匣子分别是由金、银、铅制成。正确的匣子里放着鲍西亚的画像。已有两名求婚者因选择了金匣子和银匣子无功而返。巴萨尼奥,第三个求婚者,决定选铅匣子,从而赢得了在他碰运气之前就已钟情于他的新娘。每个求婚者都发表讲话,陈述他选择某一金属的原因,赞扬他所选的金属,同时贬低另外两种。最幸运的第三个求婚者任务最艰巨,因为他贬低金银而赞扬铅的话语不仅很少,而且牵强附会。如果精神分析实践中我们听到这种讲话,就会怀疑在这种令人不满意的说法之后定会藏有某些动机。

选择匣子的故事并不是莎士比亚创造的,而是取材于《罗马的业绩》(*Gesta Romanorum*)中的一则故事,一个女孩为赢得皇帝的

儿子必须和《威尼斯商人》中的求婚者一样做出同样选择。[1] 这则故事中也是第三种金属铅带来运气。不难猜出，我们在此遇到一个古老的主题，需要解读、解释并溯其根源。在金、银、铅三者中进行选择的含义我们做出第一个假设，得到斯塔肯讲话的肯定，斯塔肯在广泛的领域内研究过这种材料。[2] 他写道："从鲍西亚三个求婚者的选择中可看出他们的身份：摩洛哥王子选择金匣子——他是太阳，阿拉贡王子选择银匣子——他是月亮，巴萨尼奥选择铅匣子——他是新星。"他还从爱沙尼亚民间史诗《卡尔维坡埃格》(*Kalewipoeg*)中引用一则故事来证实自己的解释。这则故事中，三个求婚者分别以太阳、月亮、新星(北极星的长子)的身份出现，没加任何伪装，同样，第三个幸运地选中了新娘。

这样，我们的小问题竟引我们进入星宿神话！惟一的遗憾是这种解释并没有全部弄清这个问题。问题远远没有结束。某些调查研究者认为神话是从星宿中读出来，然后放到地球上来的。我们并不认同这种观点。相反，我们更倾向于奥托·兰克的观点。[3] 奥托认为神话是在纯粹的人为条件下产生，然后投射于星宿之上的。这种人为的内容才是我们的兴趣所在。

我们再看一遍上述材料。爱沙尼亚民间史诗和《罗马的业绩》中的故事一样，主题都是一个女孩在三个求婚者中进行选择。《威尼斯商人》中，很明显，也是同一个主题，只不过从性质上主题完全相反：一个男人在三个匣子中做出选择。如果我们

① 参见G. 布兰德斯(G.Brandes)所著《威廉·莎士比亚》。

② 参见斯塔肯(Stucken)所著《星宿的神话》(1907,655)。

③ 参见奥托·兰克(Otto Rank)所著《起源于英雄的神话》(1909,8页以下)。

在梦中遇到同样的情节，马上会想到匣子是女人，匣子——大小盒子、箱子、篮子等也一样——是女人本质的象征，因此也就是女人本身的象征。如果我们假定神话中也存在这种象征性替代，我们认为《威尼斯商人》中匣子一场戏真的具有同一主题，只不过人物相反。我们一挥魔杖，就像在童话中一样，就从我们的主题上剥去星宿的外衣，这样，就露出了人的主题：一个男人在三个女人间的选择。

同样的内容也可见于莎士比亚的另一场戏，一部最感人的戏剧中的一场戏。这一次，不是选择新娘，不过，和《威尼斯商人》中选择匣子有许多潜在的相似之处。年迈的李尔王决定在生前把王国分给三个女儿，每个女儿分得的国土和她向父亲表达出来的爱成正比。大女儿高纳里尔和二女儿里根极尽赞美之能事来表达对父亲的爱；小女儿考狄利亚不愿这么说。他本应该分辨出小女儿真挚、无言的爱，并予以奖励，但他没看出来。他放逐了考狄利亚，把王国分给大女儿和二女儿。最终导致自己及一切的毁灭。这难道不又是在三个女人中进行选择，其中最年轻的女人最好、最优秀吗？

我们马上会联想到在神话、童话和其他文学作品中还有别的故事内容和上述故事相同：牧羊人帕里斯(Paris)在三个女神中选择，他认为第三个女神最美。灰姑娘(Cinderella)，也是最小的女儿，王子喜欢她而不喜欢她两个姐姐。阿普列尤斯(Apuleius)故事中普绪格(Psyche)是三姐妹中最年轻、最漂亮的。一方面，普绪格是爱神阿弗洛狄忒(Aphrodite)的化身，受到尊敬，另一方面，普绪格受到爱神的虐待，就像灰姑娘受到继母的虐待一样。爱神让普绪格把一堆混杂的种子分捡归类，在小动物的帮助下(灰姑娘是得

到鸽子的帮助，普绪格得到蚂蚁的帮助），[1] 她顺利分完了。若有人想就这种题材作进一步调查，无疑会发现这个主题有不少保存了其基本特征的其他版本。

关于考狄利亚、阿弗洛狄忒、灰姑娘、普绪格，我们不再细论。所有这些故事中，三个女人如果是以姐妹身份出现，在某些方面很相像，其中第三个最优秀（李尔王在三个女儿间选择不应让我们有别的想法。因为他是个老人，所以她们只能是女儿，仅此而已。老年人不可能像别的故事中那样选择妻子，所以只能选择女儿。）。

不过，这三姐妹是谁，为什么必须选第三个？如果我们能回答这个问题，就能得到我们所寻找的解释。在我们解释三个匣子象征着三个女人时，我们已应用了精神分析法。如果我们有勇气继续用这种方法，就会踏上一条路，这条路首先会把我们引向意料之外又不可知的东西，但是，从偏僻的路线会把我们引向目的地。

除了美丽，这优秀的第三个女人在某些例子中具有某些特质，这一定会令我们吃惊。这些特质似乎倾向于某种统一。当然我们不能指望在每个例子中这些特质都同样明显。考狄利亚使自己像铅一样朴实无华，她一直保持沉默，她“爱却不表达”。灰姑娘躲起来是为了不被发现。这让我们认为隐藏就是缄默。当然这只是我们所选的五个例子中的两个。不过，令人奇怪的是，在另两个例子中，也可找到这种暗示。我们认为考狄利亚固执地拒绝讲话可比做铅。巴萨尼奥在选择匣子时，有一个很短的讲话，他认为铅（没什么引他说出这话）：

“你的质朴比雄辩更让我感动”

[1] 感谢奥托·兰克博士，是他使我注意到这些相似之处。

也就是说，“你的朴实比另两者的喧闹更让我感动”。金和银很“喧闹”，铅却沉默无言——就像考狄利亚，“爱却不表达”。

古希腊帕里斯作评判的故事中，没有提到阿弗洛狄忒是这样缄默无语，而是三个女神都和帕里斯说话，都以许诺来打动她。不过，令人奇怪的是，在这场戏的一个现代版本里，使我们吃惊的是，第三个的这种沉默特征又出现了。奥丰巴什（Offenbach）的歌剧《美丽的海伦》（*La Belle Hélène*）中，帕里斯讲到另两位女神对他的诱惑之后，描述了这场选美比赛中阿弗洛狄忒的表现：

> 第三个，噢，第三个，
> 第三个什么也不说，
> 但她赢得了比赛。

如果我们决定把第三个的特质集中于“缄默”这一点上，那么，精神分析就会告诉我们，在梦中，缄默往往代表死亡。[1]

十多年前一个很聪明的男人给我讲了一个梦，他想用这个梦证明梦具有心灵感应的本质。在梦中，他看到一个长期没有消息的朋友，他严厉地责备沉默不语的对方，对方没有开口辩白。后来发现，他在梦中见到那朋友的时候，朋友自杀身亡了。让我们把心灵感应先放在一边：然而，看起来在这个梦中缄默代表死亡是毋庸置疑的。灰姑娘中的王子三次遇到灰姑娘躲起来，不被发现。躲起来，不被发现在梦中无疑也是死亡的另一个象征。脸色明显苍白也是死亡象征。莎士比亚戏剧中铅的“苍白”可使我们想到这一

① 在斯特克尔(Stekel)的作品《梦的语言》中，“缄默”被看成是“死亡”象征之一(1911,351)。

点。如果我们在梦以外的其他作品中一定能把缄默解释为死亡的象征，那么，我们把对梦的语言的解释转换为对上述神话的表现形式的解释，就容易多了。

为说明这一点，我想挑出《格林童话集》中的第9则故事，题目是《十二兄弟》。国王和王后有12个孩子，全是男孩。国王宣布，如果第13个孩子是女孩，这12个男孩就得死。在等待第13个孩子降生时，他让人做了12口棺材。在母亲的帮助下，12兄弟逃到树林里躲起来，并发誓杀死碰到的任何女孩。后来，一个女孩出生、长大。一天，从母亲那里她听说自己有12个哥哥，便决定去找他们。在树林里，她找到了最小的哥哥。他认出她是妹妹，不过由于兄弟们发过誓，他要把她藏起来。妹妹说："如果我死能救12个哥哥，我很愿意去死。"于是，12个哥哥热烈地欢迎她，她和他们住在一起，为他们照料房子。房子旁边的小花园里长着12棵百合，女孩摘下百合，送给每个哥哥一支。就在这时，哥哥们变成渡鸦，和房子、花园一起消失了(渡鸦是灵鸟。就像故事开头的棺材和兄弟们消失不见一样，妹妹摘花就代表她杀死了12个哥哥)。又一次愿意救哥哥的妹妹被告知作为交换条件她必须7年不说话，一句话也不能说。她经受了为她本人带来致命危险的考验。也就是说，正如她在遇见他们之前所许诺的一样，她为哥哥们而死。她保持沉默，最终成功地解救了这些渡鸦。

在《六只天鹅》的故事中，变成天鹅的6个兄弟以同样的方式得到解救——妹妹的沉默使他们恢复了生命。妹妹坚决要解救哥哥，"即使以自己生命为代价"也在所不惜。又一次(这时她已是王后)，她冒着生命危险，因为在受到邪恶的指控时她拒绝放弃沉默给自己辩护。

从童话故事中收集沉默代表死亡的证据不会很难。这些证据会使我们得出结论:这三姐妹中选出的第三个是个死女人。她同时也有别的名字——死亡本身,死亡女神。由于较常见的这种位置转换,这些神赋予男人的品质被分给了神本身。这种涉及到死亡女神的位置转换不会令我们吃惊,因为这些故事的现代版本及表现形式中已预见到死亡本身只是个死男人。

如果三姐妹中的老三是死亡女神,我们就知道这三姐妹的身份了。她们是命运三女神(the Fates),命运女神(the Moerae),时序女神(the Parcae 或 the Norns),第三个最严酷无情的名叫阿特洛波斯(Atropos)。

(二)

现在我们不考虑把我们已找到的解释安插到神话中去,而是听一听神话学家关于命运三女神的职责及来源教给我们什么。[1]

最早的希腊神话(荷马史诗)中,只有一个命运女神(moĩpa,希腊语),是无法抗拒的命运的化身。后来,这一个命运之神发展成三个(或不太常见的两个)姊妹神,可能是取材于其他与命运紧密相关的神祇——美惠女神(the Graces)及时序(季节)女神(the Horae)。

时序女神最初掌管降水,分配雨露,掌管降雨的云。由于那时人们认为云是织出来的,时序女神因此被刻画成纺织女人,这一特

① 下面的段落取自罗舍尔(Roscher)所著《希腊罗马神话词典》一书的有关章节。

征后来附着于命运女神身上。在阳光明媚的地中海地区，土壤是否肥沃取决于降雨，因此，时序（季节）女神成为农神。美丽的花朵、丰收的果实就是她们的作品，人们赋予她们许多怡人、迷人的品质。她们成为季节的神圣代表。如果说三是神圣数字不足以解释的话，那么她们和季节的关系可能说明她们为什么是三个。古代人们只分三个季节：冬、夏、春。秋一直到希腊罗马末期才加进去。那之后，时序女神在艺术中常常是四位。

时序女神一直和时间紧密相联。后来，她们掌管一天中的各小时，就像最初掌管一年中的季节一样，最后，她们的名字仅仅成为小时(heure，ora)的指代。德国神话中的时序女神，和希腊神话中的时序女神及命运之神一样，名字中带有时间的特征。[①] 毫无疑问，我们应进一步了解这些神祇的本质。她们的本质应转换为季节变换的周期性。这样，时序女神成为自然规律和神定秩序的保护神。因为这种秩序，自然界中同样的事物才会周而复始，永不变化。

这种对自然的认识也影响到人类生活的概念。自然神话变成人类神话：季节女神变成命运女神。不过，只是时序女神的一个方面在命运女神身上体现出来：命运女神毫不容情地监管着人生的规律，就像时序女神监管自然界的发展规律一样。这种规律严酷、毫不留情，同死亡和毁灭紧密相联，不像时序女神那样迷人，而是打上了命运女神的烙印，好像人类只有屈服于自然规律之后，才能认识到它的严峻。

神话学家还解释了这三个纺织女人名字的含义。第二位名叫

① 她们名字可译成：“过去是什么”、“现在是什么”、“将来是什么”。

拉克西斯(Lachesis),似乎是指“命运的规律性之中的偶然性”,[1]或者,像我们应该说的,“经验”;正如同阿特洛波斯(Atropos)指的是“不留情面”的死神,剩下一个克罗托(Clotho)意思是“有宿命含义的先天禀性”。

现在我们应该返回到我们试图解释的主题——那个在三姐妹之中进行选择的主题。如果我们把上面找到的方法用于解释这个主题,会失望地发现情况是多么难以辨清,结果是怎样地矛盾百出。从上述推测可知,三姐妹之中的老三是死亡女神,死亡本身。可是在帕里斯的评判故事中,她却是爱神。在阿普列尤斯的故事中,她是美貌足以与女神媲美的人。在《威尼斯商人》中,她是最漂亮最聪明的女性。在《李尔王》中,她是最忠诚的女儿。我们也许会问这矛盾还不够明显吗?也许看起来不可能,却很容易找到一个更明显的矛盾。事实上,的确有一个:不论主题出现在什么时候,只要在女性之间自由选择,总会落在死亡上面。不过,毕竟没人愿意选择死亡,人只不过是命运的牺牲品。

无论如何,某种矛盾的出现——用相反面来置换——并没给分析解释工作带来很大困难。在此,我们不能要求这种说法:矛盾常常由无意识的某个而且是同一个表达方法来代表(就像在梦中一样)。不过,我们应记住,精神生活中有些动力能通过对立面以被称为反应形成的形式来产生置换。揭示出这些隐藏的力量本身就是对我们调查的奖励。命运女神是人的认识创造出来的结果,这种认识警告人类自己不过是自然的一部分,必须屈服于不变的

---

① 参见罗舍全(Roscher)所引普瑞勒尔·罗伯特(Preller-Robert)作品《希腊神话》。

死亡规律。人类心中总有什么力量来反抗这种屈服,因为只有在极端不情愿的情况下,人类才不得不承认对这种规律而言自己并没有受到特殊照顾。我们知道,人类总是利用自己的想象活动去满足现实不能满足的愿望。因此,人类的想象力不愿承认命运女神的神话中所包含的真理,反而在此神话上构建另一种神话——死亡女神为爱神所替代,为爱神在人类中的化身所替代。三姐妹中的老三不再是死亡女神,而成为女人中最漂亮、最优秀、最可亲可爱的一位。这种替代在技术上也不难操作:由古代的双重身份[①] 准备好,沿着原始的不会很快被遗忘的联系纽带展开。爱神本身现已取代死神的位置,已和死神融为一体。希腊神话中的阿弗洛狄忒也没能完全摆脱自己和冥界的联系,尽管她在冥界扮演的角色早已让给其他神祇,如珀耳塞福涅(Persephone),或三头三身的阿耳忒弥斯-赫卡忒(Artemis-Hecate)。东方人伟大的母亲神全都既是造物者又是毁灭者——既是生命、繁殖女神,又是死亡女神。因此,我们前面提到的主题中,希望用对立面来替换的做法可以追溯到原始的爱神死神一体中。

人类有想象力也同样能回答选择这一特征怎么会成为三姐妹神话一部分这个问题。这里同样有人所希望的倒置。选择替代了必需,选择替代了命运。这样,人类征服了死亡,虽然他在思想上承认死亡。这种希望的满足是人类所能想象的最大的胜利。现实要求人必须服从时,人却做出选择;他所选的不是令人恐惧的人物,而是最美丽、最令人心动的女人。

再仔细考查,我们肯定会观察到原始神话并没有完全扭曲,神

① 指原始的爱神、死神一体。

话中仍暴露、显示出一些蛛丝马迹。在三姐妹中自由选择，确切地说，根本不自由。因为最后必然会选择第三个，如果不发生像《李尔王》中的邪恶的话。最美丽最好的女人，取代了死神的女人，可以说，保留着令人害怕的某些特征，因此，我们能猜出这些特征背后蕴涵着什么。[①]

至此，我们已考查了神话及其转化，希望我们已正确地指明引起这种转化的潜在原因。现在我们可把兴趣转移到剧作家利用这个主题的方法上来。我们的印象是，在剧作家的作品里，这个主题被还原为神话本意，因此我们再一次感到那种本意的动人之处，虽然这种本意已经被上述的歪曲所削弱。正是通过对歪曲的还原，部分回归到神话本意，剧作家对我们产生了这样深刻的影响。

为避免误解，我应申明一点，我的目的并非否认李尔王的戏剧故事试图让大家吸取两个教训：一是人在世时不应放弃财产和权利；二是人一定注意不要盲目接受阿谀奉承。这些及类似的警示话语，毫无疑问，是这出戏提出的。不过，在我看来，这一系列想法

---

① 阿普列尤斯故事里的普绪格仍保留着很多使我们想到她同死神的关系的特征。她的婚礼像葬礼，她不得不下到冥界，然后陷入死一般的沉睡中（奥托·兰克）。

将普绪格化作春之神，及“死神的新娘”这一说法的含义问题，参见津戈夫（A.Zingow）所著《普绪格与厄洛斯》。

《格林童话》的另一篇故事里（《泉水边的牧鹅女》），就像《灰姑娘》里一样，三妹也有丑、美相互变换之事。从这一点我们可以看出她在变化前后所体现出的二重性格——替换之前及替换之后。在这故事中，第三个妹妹在经过考验之后——这种考验与《李尔王》里几乎一样——遭到父亲的痛斥。她被迫和两个姐姐一样，说她如何爱着父亲，不过她找不到表达她的爱的语言，只能把这种爱比做盐。

会产生，或者，假设剧作家的个人动机无非就是打算教给人们这些教训，不足以解释《李尔王》的动人之处。还有人提出剧作家的目的是表现忘恩负义的悲剧，表现他内心所感受到的刺痛，戏剧的效果纯粹取决于其艺术表现的形式方面的因素。但在我看来，这种看法并不能取代我们的研究所找到的对在三姐妹中作出选择的主题解释。

李尔是个老人，我们前面已说过，正是因为他是老人，这三姐妹以他女儿的形象出现。父亲和子女的关系本可以构或丰富多彩的戏剧场景，但在这部戏中，却没有更进一步的渲染。李尔不仅是个老人，还是个垂死的人。在这种特殊的前提下，他分割遗产给女儿也就不足为奇了。但是这个濒死的人却不愿意拒绝女人的爱，他坚持要听听女儿们爱他有多深。现在让我们回忆一下现代悲剧的高潮之一，最动人的最后一幕。李尔手中抱着考狄利亚的尸体走上舞台。考狄利亚就是死神。如果我们把情景颠倒过来，就会理解并熟悉这场景。像德国神话《瓦尔斯尔》(*Valkyrie*)中一样，她，死亡女神，从战场上带走了死去的英雄。永恒的智慧披着原始神话的外衣，命令这老人拒绝爱而选择死，同死的必要交朋友。

剧作家表现了一位年老又垂死的人在三姐妹中做出选择，从而使我们接近了这个古老的主题。剧作家把神话做了还原性改编，这种改编虽然因转换而扭曲，却足以使我们见到其最初的本意，使我们能对该主题中的三个女性人物做肤浅的类比的解释。我们可以说，她们所代表的是男人与女人之间三种不可避免的关系——生他、伴他、毁他；或者，她们是母亲在一个人的生命中出现的三种形式，母亲本人，根据母亲形象所选择的爱人，最后，是重归于其中的大地母亲。但是，这个老人却徒劳地寻求再次抓住像他

最初从母亲那里得来的女人的爱。在命运三女神中，惟有第三个，即静默的死亡女神，会拥他入怀。

米开朗琪罗的摩西

(1914)

需要马上说明的是,我不是什么艺术鉴赏家,只不过是个门外汉。我总觉得艺术作品的主题比其形式和技术水平更能吸引我,尽管艺术家们会认为艺术的价值首先在于后者。因此,我无法真正领悟到其中蕴含的众多艺术手法和艺术效果。之所以这么说也是希望读者能够宽恕我在此所做的尝试。

然而,艺术品确实对我有极大的影响,尤其是文学和雕塑,其次是绘画。为此,我不惜时间,观察它们,希望能够按自己的方式理解它们。也就是说,弄清楚为何会产生这种效果。要是做不到这点,几乎应没有任何乐趣可言,譬如说我对音乐就是如此。如果不知道为什么会被感染,什么事感染了我的话,我就会为内心的理性或分析所影响,思想产生变化,体会不到其中的感人之处。

一些辉煌灿烂、震撼人心的艺术创造至今仍是一些不解之谜,无法为人们所理解,这一明显自相矛盾的事实我早已认识到。我们赞叹它们,敬佩得五体投地,但是却说不清他们表现了什么。我不是博览群书之人,因此不知是否早已有人论及这个问题。可能一些美学家确实会认为一件艺术品若要产生巨大影响,首先必须让人困惑不解。而这种必要条件,我可是极不愿意接受的。

我不是说艺术鉴赏家以及艺术爱好者们无法淋漓尽至地描绘出这些艺术品的不凡之处。在我看来，他们总是滔滔不绝。能言善辩，但是对那些艺术珍品，他们却说法不一。没有一个人能够回答那些无比虔诚的仰慕者所提出的问题。我认为能够牢牢地吸引我们的，不是别的，而是那些艺术家在作品中所表达出来的，并为我们所理解的意图。我想这不仅仅是思维和理解两方面的问题。艺术家希望能激起我们同样的情感看法，同样的思想感情，也正是这些东西激发他们进行创造。但是为什么艺术家的意图不能像其他的精神产物一样，通过语言进行交流，沟通呢？可能是因为艺术珍品如果不加心理分析，就永远产生不出这种效果。如果作品确实明确地体现了艺术家的意图和心理活动的话，那作品本身就应该接受这种分析。要想弄清艺术家的意图，首先得弄明白作品所表达的思想内容，换句话说，必须能够解释作品。因此，一件艺术品只有加以解释，只有阐释清楚，才能够让人明白为什么它会有着如此深厚的震撼力。虽然有些冒昧，但我还是希望作品经过我们分析之后，其影响力不会因此而减弱。

我们先来看一下莎士比亚的代表作《哈姆雷特》，这部有三百多年历史的戏剧。我一直在密切关注心理分析的文献，并且认同只有从心理上去分析悲剧素材，追溯到"俄狄浦斯情结"，才能最终领悟到其神秘的影响力（参见《梦的解析》，P.F.L.，4，366～368）。而在这之前呢？分歧万千，矛盾不一的解释数不胜数。对主人公性格及剧作家构思的看法又是何等的形形色色！莎士比亚是代表了一个病人，一个无能的弱者，还是一个不符合现实世界的理想主义者来博取我们的同情呢？又有多少种此类的解释令人兴味索然！这类解释如此乏味，丝毫没能讲明戏剧的影响力何在，反倒使

我们认为《哈姆雷特》的神奇魅力正在于其深刻的思想和瑰丽的语言。可是,难道这些人费尽心机还说明不了这样一个事实:我们觉得有必要超越这些,发掘其后的力量源泉吗?

另外一件令人费解的艺术珍品就是米开朗琪罗雕刻的置放于罗马维克里圣皮埃特罗大教堂的大理石摩西像。这座雕像只是这位艺术家为极有权威的教皇朱利叶斯二世所立的巨大陵墓的一部分。每读到赞美这座雕像的话,譬如它是“现代雕塑的王冠”,我都倍感欣喜。因为没有一件塑像能像摩西像一样深深地吸引着我。有多少次我沿着陡峭的石梯,拾级而上,从无人喜欢的科尔索加富尔走到这座被遗弃的教堂所立之地——孤零零的露天广场。试图领悟这位英雄愤怒嘲讽的目光里流露的思想。有时我小心翼翼、蹑手蹑脚的从昏暗的教堂里走出来,仿佛我是他目光所及的暴民中的一员。这些信念不坚的暴民,既不忠诚,也无耐性,一旦虚幻的偶像失而复得,便欢呼雀跃。

但是,为什么我会觉得这尊塑像费解呢?毫无疑问,它代表着犹太法规的制定者,手里拿着两块刻有十诫法版的摩西。这是毋庸置疑的,但也仅限于此。最近在1912年,马克斯·索尔兰特在一篇艺术评论中写道:“世界上没有一件艺术品能像这位头上长角的摩西一样,会引发出如此之多的解释。仅就其形象而言,便有截然不同的看法……”在这里,我根据5年前发表的一篇文章,先来分析一下与摩西塑像有关的疑问。不难看出,疑团之后所隐藏的正是对理解这件艺术品来说最基本、最有价值的东西。

（一）

米开朗琪罗的摩西是一尊坐像。他身子朝前，蓄着浓密胡须的头侧向左边。他的右脚放在地上，左腿抬起，只有脚尖着地。他的右臂下夹着十诫，连着一部分胡须，左手放在大腿上方（见图4）。要详细描述他的姿态，我得先说清楚后面要谈些什么。顺便说一句，各类作家对塑像的描述都不是很贴切，这点很奇怪。他们并没有真正理解塑像，就以为已经琢磨透了，所以他们的描述很不准确。格林说："他右臂下放着十诫，右手攥着胡子"，吕布克则说："他万分震惊，右手抓住他那飘逸的美须……"斯普林杰说："摩西一只手（左手）按住身子，右手插进了他那浓密的胡须，似乎是无意识的。"贾斯蒂认为他的（右）手指在摆弄胡子，就像现在有些人一激动起来就会摆弄表链一样。芒茨也强调说摩西是在拨弄胡须。而索德则认为他右手放在十诫上，十诫贴在身上，显得非常镇静坚定。他与贾斯蒂和博伊托的看法不同，他认为其中没有一点激动的迹象，哪怕是那只右手，"这位巨人的手一直握着胡子，同他的头转向左边之前一样。"而雅各布·伯克哈特则反驳说："极为重要的左手实际上只起了一个作用，即把胡子按在身上。"

如果对塑像的描述都说法不一的话，那么，对塑像各部分的特征的理解众说纷纭，也不足为奇。我认为没有一个人能像索德那样，更准确地描绘出了摩西的面部表情特征。索德领悟出那是一种夹杂着愤怒，痛苦和轻蔑的表情。威严紧皱的眉头里流露着愤怒，目光中饱含着痛苦，突出的下唇和下撇的嘴角显示出轻蔑。但是，其他的仰慕者必定会看法不同。比如，杜帕蒂认为，他愤怒的



图4　米开朗琪罗的《摩西》

眉头像一层半透明的纱，半掩住了他那伟大的思想。相反，吕布克认为，要想从头部找出一丝睿智的表情，简直是白费力气，摩西耷拉的眉毛仅仅代表一种无尽的愤怒和压倒一切的力量。吉勒罗姆对面部表情的诠释，更是大相径庭。他从中看不出任何情感，有的“只是明显的傲气，激起的尊严和永生的信仰”。摩西的目光注视着未来，他看到了人类永存不息，他的法规亘古不变。“芒茨的看法与此相似，他认为摩西的目光超越了人类，转向那些只有他才能洞察到的难解之谜。”而在斯坦看来，摩西其实已不再是严厉的法规制定者，怀着上帝一般的愤怒的罪恶的强敌，而是永恒的高贵神父，仁慈而又先知先觉。他的额头反射出永恒之光，向他的子民们告别。

还有一些人毫无掩饰，坦诚地说对于米开朗琪罗的摩西，他们没话可谈。一位评论家在 1858 年的《季刊评论》中写道，总的来说，塑像并没有什么意义，这一点排除了整体不言自明的说法……”令人惊奇的是，有些人认为摩西没有什么值得赞扬之处，甚至于反驳他，批判他残暴的形象和动物的头颅。

那么这名巨匠是真的在石头上刻出了这么一个含糊不清、模棱两可的形象，可以容许诸多不同的解释吗？

还有一个问题，这也包含了上一个问题，米开朗琪罗是期望在摩西身上创造出“对性格和气质研究的永恒主题”，还是刻画了在一生中某一特定时刻，或者说，最有意义的时刻上的摩西呢？大多数评论家都赞同后一种看法，并且能够说出这位艺术家把摩西一生中的什么时刻永久性地溶人了石像之中。那是摩西从西奈山上得到了上帝赐与的十诫之后，他走下山来，这时，发现他的子民们给自己树立了一个金犊偶像，并且围着它起舞欢庆。正是这一情

景吸引了摩西的目光,也正是这幅景象唤起了他心中的各种情感,并且全都表现在脸上。由于这些情感,他伟岸的身躯即刻就要做出激烈的举动。米开朗琪罗正是抓住了这最后一刻的迟疑,暴风雨前的平静,塑造了他的人物形象。转瞬间,摩西就会一跃而起,(他的左脚已从地上抬起),把十诫向地上掷去,对着他那些不忠的子民大发雷霆。

然而,持这种解释的人之间也存在着很多分歧。

雅各布·伯克哈特写道:“摩西像表现的似乎正是他看到子民们对金犊顶礼膜拜,马上就要跳起身来的那一刻。他的形象被注入了生命活力。惊天动地的举动,艺术家赋予他的体力,使我们惶恐不安,战战兢兢地等待着就要发生的事情。”

吕布克说:“此时此刻,摩西目光炯炯,仿佛在洞察着崇拜金犊的罪恶。他心潮澎湃,激荡全身;他万分震惊,右手抓住他那飘忽的美须,似乎想暂时控制住自己的行动,以便下一瞬间让愤怒爆发出来,摧毁一切。”

斯普林杰赞同这一观点,但却提出了一点疑问,这点本文在后面还会谈到。他说:“主人公心中如烈火燃烧,力量膨胀,热血沸腾,控制住内心的感情,费了很大力气。……由此,我们不由自主地想到一个戏剧性的场面,相信摩西像表现的正是他看到以色列人礼拜金犊,愤怒至极,就要爆发的一刻。这样的观念确实很难与艺术家的真正意图达成一致,因为摩西像同其他5尊像与教皇墓上方的坐像一样,本来只是作为装饰。但是,摩西塑像所表现的活力和个性却是毋庸置疑的。”

还有一两个作家,尽管没有真正接受金犊观点,事实上却同意其重要一点,即摩西就要跳起来,采取行动。

按照海尔曼·格林的说法,“摩西的塑像威风凛凛,自信沉着,认为普天之下雷霆万钧均受制于他。但是他却控制住了自己,是想看看那些他意欲摧毁的敌人胆敢进犯他与否。他坐在那儿,仿佛即刻就要站起来。他肩上的脑袋高高昂起,充满傲气,夹着十诫的那只手抓住了波浪般飘在胸前的浓密胡须。他的鼻孔鼓起,双唇颤动,似乎在说着什么。”

希思·威尔逊声称,“摩西的注意力被撩起,他就要一跃而起,但仍在犹豫,交织着蔑视、愤慨的目光仍有可能转变为同情和怜悯。”

韦尔弗林也谈到这种压制的行动,“他认为这种压制在于摩西自身的意愿,是他跳起发作前的最后自我控制。”

在摩西对金犊的认识问题上,贾斯蒂的阐释最为深人。他指出了许多迄今仍无人注意的细节,并提出了一个个假设。他要我们注意两块圣书的位置。确实,这种位置有些特别,因为它们就要滑向石头座位。“摩西可能正朝着喧闹处张望,表情预示着灾难,也可能是这种令人憎恶的情景给了他当头一击,他一下子闷住了,惊恐痛心、全身颤栗,跌坐下来。[①] 他刚刚才在西奈山上度过了 40 个日日夜夜,极度疲惫。在这一刹那,我们看到了恐惧,命运的乖戾、罪恶,甚至是幸福本身,但是,我们却没有领悟到其本质、其深刻的含义和事态发生的后果。一时间,摩西感觉前功尽弃,对他的人民失望至极,内心情感不自觉地表露在细小的动作中。十诫从

---

① 应该指出,特意放在坐像膝上的披风否定了贾斯蒂的这一观点。相反,我们由此觉得摩西先前是平静地坐着的,后来因为突然发现了什么,才大吃一惊。

他的右手滑向石座，支在一个角上，停下来，右前臂把它压到身子右侧。他的手触到了前胸和胡子，因而，当头向右边转去时，手便把胡子揽到了左边，打破了这件充满阳刚之气的装饰品的对称平衡。他的手指好像在拨弄着胡须，就像现在人激动起来，会摆弄表链一样。他的左手插人披风的下半截，抚着小腹(按照《旧约》的说法，内脏乃感情所在)，左脚已经收回，右脚向前伸去。转瞬间，他就会一跃而起，他的精神力量将使感情化作行动。他的右臂一旦移动，圣书就会落到地上，亵渎神明的世人就要血流成河，为他们的可耻行为赎罪……”“然而，这不是剑拔弩张的时刻，精神上的痛苦仍然折磨着摩西，他几乎动弹不得。”

克纳普的想法与此完全相同，只是没有在他的叙述之前提出那一个疑点。对圣书的下滑，他的看法更加深人：“他先前还同上帝单独呆在一起，此时，却被尘世的声音分散了注意力。他听到了喧闹声。歌舞的喧闹声把他从梦中惊醒，他扭过头去，凝视着喧闹之处。一时，恐惧、愤怒，不可抑制的感情激荡着他高大的身躯。圣书开始下滑，等他跳起来，向那些堕落的子民大发雷霆时，圣书就会掉到地上，跌得粉碎。……艺术家正是捕捉到了这一最为紧张的时刻。……因此，克纳普强调的是动作前的阶段，不同意塑像所表现的是对激烈的情感作强行压制的最初举动的观点。

不容否认，贾斯蒂和克纳普为这种解释所做的努力有其非常的吸引力。因为他们没有停留在塑像的整体效果上，而是从其各部分的特征出发，加以评论。这些细节特征我们往往注意不到，因为我们总易于被塑像的总体印象所牵制，停留不动了。很明显，摩西扭头往左看的同时，身体朝前倾，这说明了正在休息的摩西突然为左边的什么东西所吸引。他抬起的脚只能说明一点，即他就要

跳起来。如果说圣书下滑是因为拿书的人情绪激动,以至于掉落在地,那么他拿圣书的特殊姿势就能解释清楚了(因为圣书是最神圣之物,不容像凡物一样放置)。根据这一观点,我们应该相信这尊塑像表现了摩西一生中一个特殊而又重要的时刻,这是什么时刻,我们也是很清楚的。

但是索德的两个说法却否认了我们自以为已经掌握的知识。这位批评家认为圣书不是要滑下来,而是被牢牢地握住。他注意到"右手是平稳、坚定地放在静止的圣书上面"。仔细观察一下,自然而然就会全部接受索德的观点。圣书放得很稳,没有滑掉的可能。摩西的右手不是支撑着十诫,就是被十诫支撑着。的确,这并没有说明十诫是如何放置的,但也不能以此为据,支持贾斯蒂和其他人的解释。

第二种说法更加绝对。索德提醒我们这尊雕像原为6尊塑像之一,设计时即为坐像。那么米开朗琪罗原意是要记录某一特定历史时刻的说法就与此产生了矛盾。因为根据第一种设想,如果原计划要塑造一系列表现不同类型的人类的坐像——代表着充满活力的生命和冥思者——就不可能再表现某一特定事件。就第二点而论,塑造一尊坐像(如果从整个殿堂的艺术构思来看必不可少的话),与摩西走下西奈山来到营地这一特定历史事件的本质相冲突。

如果我们接受索德的这种异议,就会发现我们也可增加其说服力。摩西的像同其他5尊(后来的记载为3尊)都是用来装饰墓基的。紧挨着摩西的是保罗的塑像。另外一对取形于利厄和雷切尔,代表着充满活力的生命和冥思者。这是一对真正的立像,以其忧郁挫败的形象放置在坟墓上,因此,摩西只是整体构造的一部

分。很难设想,摩西像意在使观察者认为他就要从座位上跳起来,冲出去,自行引起一场骚乱。如果其余几尊看起来并不像要采取激烈的行动(似乎极不可能),而单单这一尊塑像却让人觉得它就要离开它的位置和同伴,毫不理会它在整体设计中充当的角色,就会给人留下一种极不协调的印象。这样的想法将会导致混乱,我们不能以此指责一个伟大的艺术家,除非事实迫使我们这么做。即刻就要离开的人物形象与陵墓意欲制造的心境就会格格不人了。

因此,不该把摩西像理解为将要跳起身来,他应该同其他几尊塑像保持一致,同设计中的教皇雕像保持一致(教皇像不是米开朗琪罗所塑),表现出从容高尚的姿态。那么,我们面前的这座雕像就不再是一个怒火中烧的人,也不是从西奈山下来,看到他的子民不忠,就把十诫圣书摔碎在地的摩西。

我还记得第一次参观维科里的圣皮埃特罗教堂时幻想的破灭。我过去常坐在塑像前,希望能够看到他抬起一只脚,把十诫掷到地上,大发雷霆。然而,什么也没发生。相反,这座石像却是愈加巍然不动,放射出一种逼人的庄严和镇定。我不得不承认其中表现了某种永不变化的东西,这位满腔怒火的摩西将永远保持这个坐姿。

但是如果我们必须放弃自己的观点,不再把摩西像理解为他看到金犊,即将爆发怒火,我们也就别无选择,只有接受一种假设,即把此看做一种性格分析。索德的观点看来是最严密、最接近于塑像动作的含义的。他说:"这里,米开朗琪罗同往常一样,所感兴趣的仍是塑造某种个性特征。他塑造了一个易动感情的人类领袖。这位领袖明白自己作为一个法规制定者所肩负的神圣使命,

却无法理解所遭遇的人类的反抗。塑造这类行动者的惟一方法就是突出他的意志力量。这可通过整个塑像静态表面下蕴含的动态来表现。譬如,头的扭动、肌肉的紧张以及左脚的位置。我们在佛罗伦萨的麦迪西教堂里的“行动者”塑像身上,也发现了同样突出的特征。摩西总的性格特征由强调一个改造事物的智者和普通众生之间势必发生的冲突,而进一步得到体现。从摩西身上,可以看到愤怒、蔑视和痛苦的感情。没有这些感情,就无法表现这位超凡之人的本性特征。米开朗琪罗塑造的不是一种历史形象,而是一种性格类型,体现了制服桀骜不驯的世人的永不枯竭的内在力量。他不仅以具体的形式刻化了《圣经》里讲述的摩西,还把自己的内心感受,自己对朱利叶斯教皇的个性以及萨沃纳罗拉的永恒冲突的根本原因的看法融人在内。”

这种看法与纳克富斯的说法有些相似之处。纳克富斯认为摩西像产生巨大影响的秘密在于他内心的怒火和表面的冷静形成了鲜明的艺术对照。

就我自己而言,我不反对索德的解释。但是,我觉得这中间缺少了什么,或许应该找出主人公体现的精神态度中,与上述的“表面”平静和“内心”情感的对照之间更接近的地方。

(二)

我在接触心理分析学说之前很久,就听说过一位名叫伊凡·莱蒙列夫的俄国艺术鉴赏家。他曾掀起了欧洲艺术展览馆里的一场革命。他对许多作品的作者究竟是谁提出置疑,还教给人们如何准确地区分原作和临摹。如果某些作品的作者的可靠性受到怀

疑,他就会为这些作品设想出一些作者。他取得这些成就,主要是因为他主张人们把注意力从画的总体印象和主要特色上转移开,强调细节画法的重要意义,诸如,指甲、耳环以及光晕这些人们不注意的地方。临摹者也常常忽略这些,而所有的艺术家都会以自己独特的方式展现它们。后来我听说到这么一件事,一幅画上的俄国假名隐盖了该画的真正作者,一位名叫莫雷利的意大利医生,他于1981年逝世,当时为意大利王国的上议员,这件事引起我极大的兴趣。我觉得莱蒙列夫的质问方式与心理分析的技巧密切相关。通过自身的观察可以从那些不为人们所关心注意的特征中,从所谓的垃圾堆中,探寻原本存在的秘密和被隐藏的东西。

而在摩西像中,有两处细节迄今还没引起人们注意,而且,实际上也从未被贴切的描述过。这两处便是:他右手的姿势和十诫的位置。可以这么说,他的手把十诫和主人公怒气冲冲的胡子连结在一起,显得非常奇特,不自然,有待解释清楚。摩西被描述为,手指插进胡子里,摆弄着绺绺胡须,而手的外沿则放在十诫之上。显然,事实并非如此。我们有必要更仔细地观察他右手手指的动作,更细致地描述手指捋着的浓须(见图5)。

我们现在对下述几点已经非常清楚了:他的拇指被遮住了,只有食指真正地触摸到胡须,紧紧地压住柔软的须发;由于压得很重,这些胡须向上下,即向头部和腹部凸出。其余3个手指放在胸前,上关节弯曲,只碰到从最靠右手处垂下来的一绺胡须。其实,这3个手指正往回缩。因此说右手正在摆弄胡须或是插进去,都是不准确的。最显而易见的事实就是食指压在一些胡须上,形成了一道深深的槽。不容否认,用一个手指压胡子的姿势非同寻常,难以理解。



图 5 局部特写——米开朗琪罗的《摩西》

摩西那令人羡慕的胡子，从两颊、下巴以及上唇处波浪般垂下来，一绺绺地，分得很清。最靠右边的一绺从右颊长出，一直垂到向下压的食指处才被挡了一下。可以设想，这绺胡须还会从右手食指和遮住的大拇指之间的缝里垂下去，而与此对称的左边一绺胡须则因为没有什么挡着，一直垂到胸前。最不寻常的是对左边一绺往里，即从最左边到中间线之间的这些浓密胡须的处理。这部分胡须并没有随着头的左转而向左飘去，而是蓬松地卷起，形成一种涡卷，横压在右边往里的几绺胡须上。这是因为受到了右食指的重压，虽然这部分胡须从左脸长出，而且实际上是左边胡须的大部分。这样，当头猛地向左转动时，大部分胡须都抛向了右边。在右手食指下压之处，形成了旋涡状的须发。左边长出的绺绺胡须压在右边的几绺上，它们都被霸道的右手指捉住。只是在右手指所在以外的地方，浓密的须发才偏离其道，而后，再次自由下垂，最后，末梢卷在一起，落在腹前的左手处。

我不知道自己是否描述得清楚，也不想冒昧地说，雕塑家确实希望我们能解开这尊塑像的胡须结之谜。但除此之外，还有这样一个事实：右手的食指主要压着左边长出的几绺须发，这种方向的偏斜，使得胡子不能随着头和目光的左转而左转。现在我们可以提出这样的问题：这种安排的用意何在？动机如何？雕塑家是考虑到线条和空间的设计，才把原本倾泻下来的浓须拉到面朝左方的塑像的右侧吗？用这种方式表现一根手指的力度是多么奇怪和不妥啊！什么样的人会基于这样或那样的原因，把胡子揽到另一边的同时，会想到用一根手指的力量把这一半的胡须压到另一半上？难道这些细节特征没有什么实际的意义？为何我们非要绞尽脑汁去思考那些对创造者来说无足挂齿的事呢？

但是，让我们先假设，即使这些细节也有一定意义，而后再进行讨论。有一个办法可以帮助我们解除困难，窥察出新的含义。如果摩西左边的胡子受到右手指的压迫，我们或许可以把这个姿势看成他右手和左半边胡子间某种接触的最后阶段。这种接触在作品表现的那一时刻前的某一点上，更为紧密。或许他的手把胡子握得更紧，并且一直伸到全部胡子的左边。而后，在移动到塑像现在的所示位置时，牵动了一部分胡须。这种运动现在已经能证明是刚刚发生过的，拉成环形的胡须就表明了右手移动的途径。

这样，我们就可以推断出右手曾经移动过。这一假设必然会引起其他假设。我们可以想象整个画面。以胡子为证据的运动只是其中一部分。我们会很自然地联想到另一种假设。正在静坐的摩西听到人类的喧嚣声，看到金犊，大吃一惊。我们可以设想，他先是平静地坐在那儿，头和飘逸的胡须朝着前方，手无论如何也不可能贴进胡须。突然，人类的喧嚣震动了他的耳膜，他的头和目光转向骚乱发生的地方，把整个情景看得一清二楚。他怒不可遏，准备跳起身来，惩罚这些违规者，把他们消灭掉。尽管摩西离那些使他生气的人很远，他的盛怒却也通过身体姿势的变化表现出来。他那急不可待的手，随时准备行动，抓住了随头转过去的胡须，大拇指和掌心铁钳般地抓住胡须，握在手里。这种动作表现的力量和激烈的感情，使我们想起了米开朗琪罗的其他作品。但是有一点不同的是，我们不知道为什么，怎么会变成这样。先前伸到前面，插进胡须的手急速缩回，手指松开。但是，因为插得过深，手在回缩的过程中，把左边的一大绺胡须带到了右边。这绺胡须由于受到了最长最上面手指的压力，就滞留在右

边胡子的上面。我们只有把这个新姿势和先前的结合起来，才能理解其中的原因。

现在应该停下来，思考思考了。我们曾设想，右手开始的时候，并没有放在胡子上。后来，由于心情极度紧张，手一下子伸到左边抓住了胡须，最后，手又缩回，带动了一部分胡须。就这样，我们解决了右手的疑问，就好像我们可以自由使用它一样。但是，我们能这样做吗？这只手真的不受约束吗？不拿或者不支撑十诫行吗？这种摹拟的动作会不会因为其他的重要原因而受到右手的阻碍呢？而且，如果说右手离开原来的位置是出于非常重要的原因，那么，又是什么使它缩回去了呢？

确实，又有了些新的难题。不容否认，右手负责着十诫，而且，我们也无心去解释我们得出的右手回缩的原因。不过，如果两个难题可以同时解决，如果那时，它们代表着两个关系清晰的因果事件？如果十诫发生的什么事恰好能解释手的运动？这些难题，是否就能迎刃而解了呢？

如果我们看一下草图⑦，我们就会发现，十诫有一两个显著特征，至今还未为人们重视，加以评论。据说，右手靠在十诫上，或是右手支撑着十诫。我们立即就能看出两块并在一起的长方形十诫竖着，支在一只角上。再离近一些，就会发现，十诫的下沿和向前倾斜的上沿形状有所不同。上沿是笔直的，而下岩在靠我们这一端则有一块像角一样隆起，并且十诫和石座相接的地方刚好是这个隆起处。这个细微之处意味着什么呢？[①] 这个突起

---

① 顺便提一句，维也纳艺术精品学会的收藏品中，有一尊更大的摩西石膏塑像，上面也错误地复制了这一细微之处。

之处旨在标明十诫的真正上沿，这一点几乎是不容置疑的。像十诫这样长方形的圣书，只有上沿部分才会有弯曲处或凹口。由此可以看出十诫是倒置的。这样对待圣物的方式非常奇特，他们倒立着，实际上，只支在一个书角上保持平衡。就形式而言，是什么想法致使米开朗琪罗选择了这一放置的方式呢？或是，对这位艺术家而言，这一细节也无关紧要？

于是我们猜想，十诫达到现在的位置，也是先前运动的结果。按照推断，右手位置的不断变化决定了十诫的运动，而十诫的运动反过来又促使右手往回缩。右手和十诫的运动，这样解释，比较合情合理。最初，摩西静静地坐着，右臂下挟着垂直放置的十诫。他的右手抓着十诫的底边，握住了前面的突起之处（这一事实解释了十诫倒置的原因，因为这样可以牢牢地抓住十诫）。接着，这种沉静的气氛被喧嚣声打破。摩西扭过头去，看到了发生的一切，他于是抬起脚，准备跳起来，他的手松开了十诫，向左上方伸去，插进胡子里，好像是在对自己的身体发泄暴怒的情感。此刻，十诫被右臂夹着，紧紧地压在身上，但是由于手臂力量不足，十诫开始朝前下方滑去。本来呈水平放置的上沿开始前倾、向下，而下沿，由于失去了支撑，先前朝前的那只书角逐渐跌向石座。转瞬间。十诫就会绕着这个新的支撑点向前跌落，上部边沿先碰到地面，然后摔得粉碎。正是为了阻止这种事的发生，右手才往后缩，松开了胡子（而部分胡须则被无意中拉到了右边），及时地放到十诫的上沿，抓住了已经转到上面的后面一只角。于是，非常奇怪紧张的整体气氛（胡子、手和倾斜的十诫），可以追溯到右手充满激情的动作及其后自然而然产生的结果。如果我们要改变这种激烈运动的结果，我们就得抬起十诫

前上方的那只角，把它推回原处。这样，就把前下方的那只角（带有突起的一角）抬离了石座，而后，放低右手，伸到现在已经呈水平状态的十诫的下沿。

我借助一位艺术家之手画了3幅素描草图，来说明我的意思。草图⑥复制了塑像现存的样子。草图④和图草⑤代表了我假设中的前两个阶段——草图④为平静阶段，草图⑤为高度紧张阶段，在这一阶段中，摩西就要跳起来，他的手已经放开了十诫，十诫开始下滑。现在值得注意的是两幅复原草图展现的姿势证明了前面提到的那些作家的描述是不正确的。和米开朗琪罗同时代的孔迪维说过："摩西，这位希伯来人的头领和领袖，坐在那儿，就像一个冥思苦想的圣人。他右胳膊下夹着法版十诫，左手托着下颏，显得疲惫而又谨慎。"在米开朗琪罗的雕像中看不到这种姿态，但孔迪维的说法却几乎精确无误地描述了前一幅图绘制的依据，吕布克等评论家写道："他深深地震惊了，右手抓住了飘忽的美须。"如果我们看一看塑像的复制图，就会发现这种说法是不正确的。但对第二幅草图（草图⑤）而言，又是合适的。正如我们前面所看到的，贾斯蒂和克纳普观察到，十诫就要滑落，随时都会摔碎。索德的观点很正确，并且还表明十诫被右手牢牢地握着。但是，如果他们描述的不是塑像本身，而是我们复原图中行动的中间阶段的话，他们也许就对了。几乎可以这么说，他们似乎已从塑像的视觉形象中解放出来，无意识地对摩西形象背后的动力因素进行了分析，并且得出了与我们相同的结论。只不过我们的分析与之相比，更清晰、更明确。



草图④



草图⑤



草图⑥



草图⑦

(三)

我想,现在我们可以采摘我们辛勤劳动的果实了。我们已经看到,有多少人感触到了摩西像的力量,不由自主地去阐释它,认为它表现了摩西看到他的子民堕落,围绕金犊膜拜起舞,而怒不可遏。但是,我们不得不放弃这种解释,因为这种解释会让人觉得摩西马上就会跳起来,打破十诫,报复成功。而这种看法却与总体设计不符。按照总体设计,这尊塑像和另外 3 尊(或 5 尊)塑像一起构成了朱利叶斯二世陵墓的一部分。现在,我们再来谈谈前面已经放弃的那种解释。因为依照我们的复原图,摩西既不会跳起来,也不会把十诫扔出去。我们看到的不是一场激烈行动的开始,而是已经发生动作的结束。摩西在开始时,大发雷霆,决定采取行动,跳起来复仇,忘记了十诫。但他控制住了冲动,继续静静地坐在那儿,胸中凝聚着怒火,痛苦中夹杂着蔑视。他绝不会扔出十诫,打碎到石头上,因为正是因为十诫,他才抑制住了怒火;正是为了保护他们,他才压抑住了内心的感情。怒不可遏之时,他必然忘记了十诫,拿着十诫的手缩了回去。十诫开始下滑,随时都会摔碎。这时,他醒悟过来,记起自己的使命,控制住了奔放的情感。他的手又伸出去,在十诫落地之前,护住了失去支撑的圣书。他保持着这种姿势,一动不动,米开朗琪罗也正是选取了这一姿势,把他塑造成了陵墓的护卫者。

如果我们从头到脚观察塑像,就会发现 3 种不同的感情阶段。脸上的线条表现出非常强烈的感情,塑像中部能够看出压抑行动的迹象,而脚仍保持着起动的姿势。似乎支配一切的力量已从上

及下，波及全身。至今，还没有人提到左手，似乎也应该解释一下。左手轻轻地放在大腿上方，仿佛在抚摸垂下的长须梢，似乎要抵消右手刚刚错施于胡子上的暴力。

但是，我们得指出，这毕竟不是《圣经》上的摩西。因为那个摩西的确大发雷霆，把十诫摔碎了。这个摩西有些不同，他是艺术家心目中的新摩西。因此，米开朗琪罗必定设想过勘正《圣经》中的这一节，改变这一圣人的性格。我们是否觉得他过于鲁莽，犯的几乎就是亵渎神明的罪过呢？

《圣经》中描述摩西看见金犊场面时的举动如下：

（《出埃及记》第32章第7节）"上帝对摩西说：下去吧，因为你的百姓，就是你从埃及地带出来的那些人，已经堕落了。（第8节）他们很快就偏离了我指示的正道，为自己铸了一只牛犊，向它下拜献祭说：以色列啊！这就是领你出埃及地的神。（第9节）上帝对摩西说：我看这些百姓真是硬着颈项的人。（第10节）你且由着我，我要向他们发烈怒，将他们灭绝，使你的后裔成为大国。（第11节）摩西便恳求上帝，他的神说：上帝啊，你为什么向你的百姓发烈怒呢？这百姓是你用伟大的力量和有力的手从埃及地领出来的……

（第14节）"于是上帝后悔，不把所说的祸降与他的百姓。（第15节）摩西转身下山，手里拿着两块法版。这版是两面写的，双面都有字。（第16节）是神的工作，字是神写的，刻在石版上。（第17节）耶和华一听见百姓呼喊的声音，就对摩西说：营地上有争战的声音。（第18节）摩西说：这不是人打胜仗的声音，也不是人打败仗的声音，我所听见的，乃是人歌唱的声音。（第19节）摩西挨近营前，看见牛犊，又看见人跳舞，便发烈怒，把两块版扔到山下摔

碎了。(第 20 节)又将他们所铸的牛犊用火焚烧,磨得粉碎,撒在水面上,叫以色列人喝……

(第 30 节)"到了第二天,摩西对百姓说:你们犯了大罪,我如今要到上帝那里去,或许可以为你们赎罪。(第 31 节)摩西回到上帝那里说:唉,这些百姓犯了罪,为自己铸了金像。(第 32 节)倘若你肯赫免他们的罪,——不然,求你把我的名字从你所写的册子上涂抹掉。(第 33 节)上帝对摩西说:谁得罪我,我就把谁的名字从我的册子上涂抹掉。(第 34 节)现在,你去带领这些百姓,往我告诉你的地方去,我的使者必在你前面引路,只要是到我追讨的日子,我必追讨他们的罪。(第 35 节)上帝杀百姓的缘故是因为他们同亚伦铸了牛犊。"

如果依照现代的《圣经》评论,要想读懂上述段落,就必须先证明这些段落是从不同的出处拼凑而成的。在第 8 节,上帝告诉摩西,他的人民已经堕落,给自己铸了一个偶像。摩西替有罪的人求情,而他同耶和华(即上帝)说话时,却好像对这件事一无所知(第 18 节)。只是看到人们对牛犊顶礼膜拜,才勃然大怒(第 19 节)。在第 14 节,他为恐惧不安的人求得了上帝的宽恕,而在第 31 节,他就返回西奈山上恳求宽恕,告诉上帝他的子民的罪过,深信上帝会延迟对那些不敬之人的惩罚。众所周知,《圣经》的历史故事中,涉及《出埃及记》这一部分的,可谓是矛盾百出,前后不一致的现象非常明显,到处都是。

文艺复兴时期自然没有对《圣经》的行文采取批判的态度,而是把它作为一个连续的整体接受下来。其结果便是,存有疑问的段落不适于艺术表现。按照《圣经》的说法,摩西已经得知,他的人民对金犊顶礼膜拜,但他却赞同和善和宽恕的态度。然而,当他看

到金犊和欢歌起舞的人民，却突然陷于狂怒之中。因此，艺术家在表现他的主人公对这件意外之事的痛苦反应时，由于内在原因，偏离了《圣经》的内容，也不足为奇。而且，对偏离《圣经》内容做轻微的托辞，也不是非常奇怪或绝对不允许的。帕米杰诺① 的家乡收藏着他的一幅名画。画上的摩西坐在山顶上，把十诫扔到了地上，而《圣经》中的说法却是摩西是“在山下”砸碎了十诫。甚至于连米开朗琪罗把摩西雕成坐像，在《圣经》中也找不到根据。这似乎证明了某些评论家的话，米开朗琪罗的摩西并不是要记录这位先知一生中的某一特定时刻。

不忠实于《圣经》的内容，已很严重。而比这更有甚的则是米开朗琪罗如同我们想象的那样，改变了摩西的性格。无论是传奇，还是传说，摩西都是脾气暴躁，感情冲动。他曾一怒之下，杀死了一个虐待以色列人的埃及人，被迫逃到荒野之地。他又在盛怒之下，打碎了上帝亲自书写的十诫法版。传说原原本本地记述了摩西的性格特点，保存了曾经出现过的伟大人物的形象。但是，米开朗琪罗却在教皇的陵墓上，放置了一个不同的摩西，一个超越历史和传说的摩西。他修改了打碎十诫这一主题。他没有让摩西在盛怒中打碎十诫，而是使他觉察到十诫可能会跌碎，因而抑制住了怒火，或是不顾一切阻止了事情发生。这样，他就给摩西像注人了新的、更富有人情味的东西。因此，这尊有着巨大体力的巨像只是具体表现了人民能够达到的最高精神境界——为了他所献身的事业，战胜了内心的情感。

---

① 帕米杰诺：意大利北部城市巴马人，文艺复兴时期画家，代表作有“摩西”，还有壁画“阿克忒翁”等。

至此，我们完成了对摩西像的解释。尽管我们还可以继续提问：为什么雕刻家会选择摩西这一形象，一个大加改变的摩西来装饰朱利叶斯二世的陵墓呢？很多人认为这与教皇的性格，以及米开朗琪罗同他的关系有关。朱利叶斯二世和米开朗琪罗都想实现伟大的目标，尤其是大规模的计划。他是一个实干者，有既定的目标，即将整个意大利统治于教皇麾下。他希望单枪匹马，把几世纪以来都未能实现的事情变为现实。后来，只是通过联合好几国军队，才得以实现。他在任教皇的短短一段时间内，就急不可待地一个人干了起来，而且常常采取暴力手段。他欣赏米开朗琪罗，因为他们同属一种类型，但他又常常突然发怒，完全不考虑别人，使得米开朗琪罗非常痛苦。这位艺术家在自己身上也感觉到了同样暴烈的情绪，但作为一个更易内省的思想家，米开朗琪罗预感到两人命中注定失败。于是，他在教皇的陵墓上雕刻了这么一个摩西。这不仅是对死去的教皇的一种责备，也是对自己的一种提醒，在自我批评的同时升华了自己的人格。

（四）

1863 年，英国人沃基斯·劳埃德为米开朗琪罗的摩西写了一本小册子。我有幸拿到了这本 46 页的短论，怀着复杂的心情读完了它。我再一次体验到那些毫无价值的幼稚的成分渗入我们的思想，甚至于作用于我们从事的严肃的事业，会怎么样？我的第一个感觉就是遗憾，这个作者竟然预料到了我经过这么多辛苦努力才得来的珍贵的想法。而转念一想，也很欣慰，因为意想不到他会与我的看法一致。但是，我们的意见在一个重要点上却存有分歧。

劳埃德首先谈到人们对摩西的描述通常是不正确的。摩西不是要站起来——他的右手不是抓住胡子，只是右手手指放到了胡子上面。劳埃德认为更重要的一点是——先假设出塑像表现不出来的前面发生的动作，才能解释塑像现在的姿势，而且，左边一绺胡须被拉到右边表明先前右手和左边的胡须曾自然而密切地接触过。但是，他又提出用另一种方式，即根据推理，复原手和胡子的先前接触。在他看来，手没有插进胡子里，胡子本来就在手放的地方。他说，我们必须想象塑像的头在突如其来的干扰出现前是扭向右边的，就在过去和现在都拿着十诫的右手上方。十诫对手掌的压力迫使手指在飘逸的一绺绺胡须下面自然张开，而头突然扭向另一边时，一部分胡须一刹那间被一动不动的手指绊了一下，形成了一个圈。这圈须发可以看成运动过程的标记，用劳埃德的话来讲就是"轨迹"。

由于受到某种想法的影响，劳埃德摒弃了另一种可能，即右手与左边的胡须先前有过接触。这表明他与我们的解释极为相近。他说这位先知，即使再激动，也不会伸出右手把胡子拽到右边。假使这样，他的手指的姿势就会处于完全不同的位置。而且，这样的运动会引起十诫下滑，因为他们只靠右臂的压力支撑着，除非摩西在最后时刻，奋力救护住它们。这种抓十诫的姿势十分笨拙，有种亵渎神明的意味。

不难看出，这位作家忽略了什么。他把胡子的反常位置解释为"先前运动的标志"，是正确的，但是，他却忘了以同样的方式解释十诫的位置，这一同样反常的细节。他仅仅查阅了与胡子有关的资料，却没有考虑到十诫。他认为十诫的位置没有变化。这样，他就关上了认知的大门，未能与我们达成共识。而我们，通过观察

一些不重要的细节，意想不到解释清了塑像的含义，实现了把塑像作为一个整体看待的目的。

但是，如果我们两人都误入歧途，怎么办呢？如果艺术家对某些细节并不在意，仅凭感觉而出，或是纯粹出于形式上的考虑，没有任何隐含的深义，而我们却把它们看得过于严肃，深刻，怎么办？如果我们同其他诠释家一样，自以为看得很清楚，而那些艺术家，无论是自觉还是不自觉的，都没有任何意图呢？我也说不清楚。米开朗琪罗的作品中蕴含了那么多需要表现的思想。我不知道说他是一个执着不倦、追求精确的人是否合情合理，尤其是这点是否能够与我们讨论的这尊雕像独特惊人的特征联系在一起。最后，我们得十分谨慎地指出，这位艺术家和他的诠释家对笼罩这件作品的朦胧晦涩之处都得负责。米开朗琪罗在他的创作中，经常走到艺术表现形式的最极端。如果他意图通过摩西像表现从狂风暴雨的感情到后来的极其平静中，感情变化的痕迹，他并不是很成功。

附　　录

(1927 年)

1914 年，我在《意象》杂志上匿名发表了“米开朗琪罗的摩西”这篇文章。几年之后，好心的欧内斯特·乔恩斯博士给我寄来了 1921 年 4 月份《柏林顿》杂志中的几页副本。我的兴趣因此再次

转到先前对摩西像的阐释上。这几页是 H.P. 米歇尔写的一篇关于 12 世纪的两座铜像的文章。这两座铜像据说是当时一位杰出的艺术家——凡尔登的尼格拉斯所铸，现存于牛津的阿斯莫林博物馆。我们还在维也纳附近的托尼、阿拉斯、克伦斯登堡收集到了这位艺术家的其他作品。“哥伦岗的三王圣祠”被视为他的代表作。

米歇尔描述的两尊塑像中有一尊有 9 英寸多高，手里拿着两块法版，毫无疑问，正是摩西。这也是尊坐像，身上裹着一件飘忽的长袍。他的表情复杂，既有强烈的感情，又带些悲伤。他的手抓住长长的胡须，其中几绺牢牢地夹在大拇指和手掌间。也就是说，这一姿势恰好与我假想中摩西像所表现的那一阶段之前的姿势一样。

看一下图 6 的解释，就能看出这两尊间隔了 3 个世纪的作品的主要差别。洛林艺术家的摩西像中，十诫放在膝上，左手握住上沿。如果我们把十诫换到身体的另半部，放到摩西的右臂下，就成了米开朗琪罗的摩西像了。我认为摩西把手猛地插进了胡子，如果我的这种看法不错，那么 1180 年的摩西像表现的就是暴风雨般发泄感情的一瞬。而罗马维科里的圣皮埃特罗教堂里的这尊摩西像则表现了暴风雨结束后的平静。

我觉得这一新的证据更能证明我在 1914 年做出的解释是正确的。或许某些艺术鉴赏家们能够及时填补凡尔登的尼格拉斯的摩西和意大利文艺复兴时期巨匠的摩西之间的鸿沟，告诉我们在中间这段时期内，表现摩西的一些实例从哪里可以找得到。



图6 12世纪凡尔登的尼格拉斯所铸摩西铜像

论 无 常

(1915)

不久前的一个夏日，我同一位缄默的朋友，还有一位虽然年轻但已颇有名气的诗人在一处生机盎然的乡间漫步。那位诗人对我们四围的美景赞不绝口，但却并未因此而感到愉悦欢欣。他想着所有这些美景都不免要灭亡，当冬天来临时，它们都将消失得无影无踪，如同人的美貌，以及所有人们已经创造或可能会创造出的美和光彩一样。这样的想法令他伤怀。所有他本来深爱和赞叹的东西，似乎于他，都因为注定只是昙花一现而失去了其本来的价值。

我们知道，一切美丽、完美的东西都要凋零，这种趋势会在我们的头脑中产生两种截然不同的冲动感情。一种是陷人像那位诗人所感受到的伤心、失意中；另一种是对这种武断的现实的反抗。不！大自然和艺术的可爱，不可能真的消逝得无影无踪。相信这一点真是太没有头脑、太妄断了。无论如何，这美一定会保留下来，逃脱所有毁灭的力量。

可是这种对不朽的要求只不过是我们希望它成为现实的强烈愿望的产物；事实可能恰恰就是令人心痛的东西。我不知该如何辩驳世事无常的论调，也不会固执地坚信美丽、完美的东西也有例外，不会都消逝。但我却不赞同那位诗人悲观的观点：美的东西因其无常而会失去价值。

恰恰相反，其价值会增加！无常的价值是在时间上的稀少价值。对某一事物的享受的可能性受到限制反而会抬高享受它时的价值。我以为，认为美转瞬即逝的想法不应妨碍我们欣赏它时感到的愉悦。说到大自然的美，虽然冬天会令它凋零，但第二年它又会复苏，因此相对于我们的生命而言，可以说它是永存的。人的身体和容颜之美会随着我们的生命旅程永远消逝，但这只会使他们有了一种新鲜的魅力。一朵只开放了一夜的鲜花似乎对我们来说并未因此而少了些可爱。我也不能理解为什么一件完美的艺术作品或者一项智慧的成果会因其在时间上的限制而失去价值。的确，会有那么一天，我们今天所赞叹的画、雕塑会成为一堆尘土，或者我们的后人不再能读得懂我们的诗人和思想家的著作，或者甚至地质时代也会到来，那时地球上所有的生物都将不复存在；然而既然所有这些美和完美的东西的价值只不过由它对于我们感情生活的意义而决定，它就不必比我们活得更长久，因此与绝对持久无关。

这些想法于我来说是无可辩驳的，然而我注意到我的这番议论并没有打动诗人也没有令我的朋友信服。我的失败引导我去探究某种正起着影响他们的判断力作用的强烈的情感因素，后来我相信我终于发现了那是什么东西。破坏他们对美景的享受的定是他们头脑中对哀悼的抗拒。想到所有这些美景都将转瞬即逝让这两颗敏感的心先体验到了对它消逝的哀悼；由于人的思想本能地对任何痛苦的东西都退避三舍，他们就感到对美的享受由于想到它转瞬即逝而受到干扰。

对于失去我们所钟爱或欣赏的东西的哀悼于一个普通人来说似乎很自然，他认为那是不言而喻的事，但对于一个心理学家来

说，哀悼则是个谜，属于那种不追溯到其他模糊的概念，单凭自身无法解释的现象之一。正如我们似乎都有一定的爱的能力——我们称之为里比多——它在最初的发展阶段被引向我们自己的自我。后来(仍然是在初期)，里比多从自我当中分离转向物体，于是这些物体在某种程度上就进入我们的自我。如果这些物体被破坏，或者我们失去了它们，而我们爱的能力(即我们的里比多)又一次获得了解放，于是它就既可以用其他东西来代替，或暂时回到自我中。但为什么里比多与它所在的物体的这种分离的经历会是这么痛苦，对我们来说还是个谜，迄今为止，我们还没有形成任何假设来解释它。我们只看到里比多依附于它所在的物体，而且对失去的东西念念不忘，即使手边就有一个替代物。这就是哀悼。

我与那位诗人的对话发生在战争爆发前的一个夏日。一年后战争爆发，把世界上的美都毁掉了。战争不仅破坏了所经过的乡村之美，破坏了途中遇到的艺术作品，而且动摇了我们对自己的文明成就的骄傲，对许多哲学家和艺术家的崇拜以及最终战胜国家和种族差异的希望。它玷污了我们的科学的崇高和公正，赤裸裸地暴露了我们的本能，释放了我们身体内邪恶的幽灵，而我们本以为经过几百年最高尚思想的不断教育和薰陶，它们已永远地驯服了。它使我们的国家又一次变得渺小，使我们远离了其他的世界。它剥夺了许多我们曾钟爱的东西，让我们认识到许多我们曾以为一成不变的东西是多么的易逝。

毫不奇怪，我们的里比多，由于失去了这么多东西，更强烈地依附于所剩给我们的东西，我们对祖国的热爱，对最亲近的人的热爱，我们对拥有共同的东西的骄傲突然变得更为强烈。然而那些我们现在已经失去的财富，真的由于它们那么易逝、那么毫无抗拒

力就对我们不再有价值了吗？对于许多人来说可能是这样的，但对我则全然不是。我相信那些这样想的人，他们本意似乎打算把它们永远抛弃，因为宝贵的东西证明是不会长久的，而实际上却不过是沉浸在对失去的东西的哀悼中。如我们所知，哀悼不管有多痛苦，都有一个无意识的目的。当它弃绝了每一件曾失掉的东西，于是也就不再哀悼，我们的里比多又一次自由了(只要我们仍然年轻、仍然有活力)，可以用同样新鲜或更宝贵的东西来代替失去的东西。希望战争所造成的损失也能这样。一旦哀伤结束，我们就会发现我们对文明财富的高度评价并没有因为我们发现它们脆弱易碎而丧失。我们将重新建起战争所毁掉的一切，或许在比过去更坚实、更永久的基石上。

心理分析工作中遇到的一些性格类型

（1916）

当医生对神经症患者进行心理分析治疗时，他的兴趣最初绝不在病人的性格上。他更愿意了解病人的症状意味着什么，后面隐藏着，又满足了什么样的本能冲动，以及这些本能的愿望又是经过什么样的路径神秘地通向这些症状。但是他必须使用的技巧却很快迫使他把好奇心引到其他方面。他观察到，调查研究受到病人的抵制，而这种种的抵制，他正确地认为是病人的性格所致。于是，病人的性格便成为他关注的首要问题。

阻挠医生工作的，并不总是那些病人自己感觉到的，以及旁人所以为的性格特征。病人某些看似轻微的特征，常会以惊人的强度表现出来；或者，一些在其他交往中不曾显露的态度也会表现出来。下文描述了几例这样的性格特征，并追溯了它们的根源。

（一）"例外的人"

心理分析工作不断面临这样一个任务，即诱导病人放弃某种眼前的，可以直接获取的快乐，并不是要他放弃所有的快乐；这一点也许任何人都做不到。即使是宗教也不得不许诺在另一个世界

里有无与伦比的更大的快乐,以此来支持它的教义,要人们放弃尘世的快乐。只要求病人放弃那些对他必然有害的满足即可。他只是被暂时地剥夺了快乐,但要知道放弃眼前的快乐,只是为了换取更有保障的快乐,虽然可能会来的迟一些。也就是说,要让病人在医生的指导下从快乐原则(pleasure principle)进步到现实原则(reality principle),而正是现实原则将成年人与儿童区别开来。在这一教育过程中,医生是否具备更为敏锐的洞察力,并不起决定性的作用。通常,医生只是把病人自己的推理再重复讲给病人听。但自己脑子里知道什么事,和听别人讲诉这件事是不同的。医生正是扮演了这个局外讲诉者的有效角色;他利用了一个人对另一个人产生的影响。我们知道,心理分析正是用原创的、根本的东西来替换那些派生的、苍白的内容。那么或许我们可以说,医生在其教育工作中运用了"爱"的成分,即使在教育之后的工作中,医生所做的一切,大概也只是重复最初使某种教育成为可能的过程。同生存的要求一道,"爱"是伟大的教育家,正是那些与病人最亲近的人的爱,诱导他尊重必需的规范,从而不受违反这些规范的惩罚。

当医生以这种方式要求病人暂时放弃一些快乐,做出一点牺牲来接受某种暂时的痛苦,从而取得更好的结果,或者只是要求病人服从人人都遵守的必要法则时,往往会遇到一些病人以特殊的原因对此提出反抗。他们说他们已经放弃的够多,忍受了够多的痛苦,他们有权不再接受更多的要求;他们不愿再屈从任何令人不快的必要法则,因为他们是例外的人,而且,要坚持自己的例外。有一位病人的这种要求,甚至使他坚信有一位特别的守护神看护着他,使他免于作出任何痛苦的牺牲。而对如此强烈的内心信念,医生如何劝导都将无济于事;医生的影响在最初的确是无能为力

的。这使他明白，必须找到产生这种危险想法的根源。

毫无疑问，每个人都愿意把自己看成"例外的人"，要求一些别人没有的特权。但正因为这一点，一个人如果声称自己是个例外的人并且行为也的确例外，那就必定有某种特别的原因。这特别的原因也许不止一种；在我所调查的病例中，我成功地发现了在这些病人的早年经历中所共有的一种特殊性。他们的神经症都与幼年时经历的痛苦相联系，他们认为自己是无辜的，却被不公正地对待。这种不公正导致了他们对特权的要求，产生了反叛的倾向，从而加剧了内心的冲突而最终导致了神经症的发作。有这样一位女病人，当她获悉阻碍自己达到生活目标的一种痛苦的机能病属于先天性质时，她对生活的反抗态度加剧了。她原先以为这种病是后天偶然患得时，就能够安心忍受；但一旦发现这是先天遗传的结果后，就变得叛逆起来。那个认为自己有个特别的守护神看护的年轻人，在幼年时不幸被他的奶妈传染患病，后来的生活他就全部用来要求补偿，要求一种他自己也想不出什么依据的"事故赔偿"。我们对这一病例的分析，从病人模糊的残存记忆中提取的这一事件以及对其症状的解释，从他家人提供的情况中得以客观的证实。

出于不难理解的原因，我不能过多地谈论这些或其他病史。我也不打算将童年久病造成的性格缺陷，与有着苦难历史的整个民族的行为做出十分明显的类比。我要做的，是借此机会指出世上最伟大的诗人所塑造的一个人物——这个人物性格中作"例外的人"的要求，与他先天的缺陷密切相关，并由此引发而来。

莎士比亚的《理查德三世》开场时，后来称王的葛罗斯特有这么一段内心独白：

可是我呢，天生一副畸形陋相，

不适于调情弄爱，也无以对着含情的明镜去讨取宠幸；
我比不上爱神的风采，
怎能凭空在婀娜的仙姑面前昂首阔步；
我既被卸除了一切匀称的身段模样，
欺人的造物者又骗去了我的仪容，
使得我残缺不全，
不等我生长成形，
便把我抛进了喘息的人间，
加上我如此跛跛踬踬，满叫人看不入眼，
甚至路旁的狗儿见我停下，也要狂吠几声；

* * *

因此，我既无法由我的春心奔放，
趁着韶光洋溢卖弄风情，
就只好打定主意以歹徒自许，
专事仇视眼前的闲情逸致了。

乍一看，这一大段声讨文字似乎与我们的主题无关。理查德好像不过在说："我厌倦了这无聊的生活，想要好好享受一番。既然我身体残缺无法扮演情人的角色，就只好当恶棍了；我要去诱骗，去谋杀，为所欲为。"如此不羁的动机只会窒息观众的同情心，但其实这下面隐藏着更为严肃的东西。否则这部戏剧从心理学的角度看将是不可能的，因为剧作家必定知道如何为我们准备好一个秘密的心理背景好去同情他塑造的主人公，使我们能够欣赏他的大胆和灵敏，而没有任何内心的抵抗；而这种同情只能基于对他的理解，或者说基于一种内在的与他同命相惜的感觉。

因此，我认为，理查德独白并没有把什么都说出来，而只给出

某种暗示，让我们自己去填补他所暗示的内容。我们这样去做之后，发现表面的放纵消失了，取而代之产生强烈效果的，是理查德描述自己缺陷时的苦涩和细腻，我们因此明显的感受到那种同命相惜的感觉，促使我们去同情像他这样一个恶棍。这样，这段内心独白的意思就变成："上天没有赋予我美丽的形貌来赢得世人的爱，这使我倍感痛苦和冤屈。生活要为此给我补偿，我要亲自看到我得到了补偿。我有权成为一个例外的人，无视那些常人约束自我的规矩。我既受到了冤屈，就要去冤屈别人。"至此，我们感到我们自己也可能会像理查德；感到在一定程度上我们已经像他这样了。理查德只是将存在于我们每个人心里的某种东西极端扩大化了。我们都认为，先天及幼年的不幸使我们有理由指责上天和命运；我们都要求为儿时的伤害有所补偿，这些创伤使我们无法自爱自恋。为什么上天没有赋予我们鲍尔德的金色卷发或西格弗里德的力量，[①] 或天才高扬的额头或贵族高贵的形象？为什么我们偏偏降生在一个中产阶级的家庭而不是王宫显室？我们本来可以像我们所艳羡的任何人一样赢得美女和荣誉。

正是由于诗人对艺术简约性的精妙把握，他不让主人公公开地完全地表露他潜在的行为动机。通过这种方法，他迫使我们去填补空缺，调动我们的思维活动，引导我们离开批评性的思考，将我们自己与主人公紧紧联系起来。若换个蹩脚的诗人，只会把想要展示给我们的东西表露无遗，结果只能面对我们冷漠而任性的头脑，排除了任何使意象深化的可能性。

---

① 鲍尔德：北欧神话中的光明之神，年轻英俊。西格弗里德：德国神话中的光明之神，力大无穷。

在结束讨论“例外的人”之前，我们还想指出一点，即女人对获得特权，以及免除生活中诸多强加的要求，是建立在同样的基础之上的。正如我们从心理分析工作中得知的那样，女人认为自己幼年即受到伤害，被不公正地剥夺了某些东西，以及受到不公正的待遇；许多女儿对母亲的怨恨，归根到底，都是出于责怪母亲把她们带到这个世界上时，为什么生出来的不是男人而是女人？

（二）被成功毁灭的人

心理分析使我们相信，人们患神经症是挫败所致。这里所说的挫败是指人们的里比多欲望没有得到满足。为使这一论断明白易懂，有必要在这里说一些题外的话。只有当人的里比多欲望与其个性中的我们称之为自我的那一部分发生冲突时，才会引发神经症。“自我”是人自我保护的本能表现，而且包括人们对自己个性的理想化要求。只有当里比多所渴望的恰恰是自我一贯克服和谴责，因而永远禁止的东西时，才会发生这种致病的冲突；而只有当满足完美地与自我谐调的可能性被剥夺之后，里比多才会去做那些被禁止的东西。因此，对于真正满足的剥夺及挫败，虽然不是引发神经症的惟一条件，却是其发作的首要条件。

正因为此，当医生发现人们有时恰恰因为满足了这种久存于心根深蒂固的愿望而患病时，就愈发令人大惑不解了。看上去他们好像是无法忍受自己成功的快乐，因为他们的成功与患病之间不能没有某种因果关系。

我曾有机会洞悉到一个女人的故事，认为这是这类悲剧中一个典型的例子。她出身名门，受过良好的教育，但作为一个年轻的

姑娘,她无法抑制自己对生活的渴求。她离开了家,四处流浪历险,直到有一天她结识了一位艺术家,既能欣赏她女性的魅力,又能领悟她卑微外表下高贵的内质,他与她同居了,她也的确是个忠贞的伴侣,似乎只要得到社会的承认,他们就可以得到完全的幸福了。他们一起生活了很多年,终于他成功地使家人容纳了她,准备将她成为自己的合法妻子。就在这时,她的精神开始崩溃了。她就要成为家里名正言顺的女主人,却不再管这个家;她想象他的家人如何迫害她,想把她并入整个家庭。出于不可理喻的嫉妒心,她禁止他参加一切社交活动,妨碍了他的艺术发展。很快她患上了无法治愈的精神病。

另有一次,我遇到这样一个人,他很受人尊敬,是大学教授。许多年来,他很自然地希望能接替引导他进入自己的研究领域的导师。导师退休后,同事们通知他将由他来接替导师的位置。可这时他犹豫了,贬低自己的品德,宣称他不配接任这个职位,接着便患了忧郁症,使他后来好几年中什么都没法做。

这两个例子虽然有很多不同点,但有一点相同:病症紧随愿望的满足而来,使其无法享受任何成功的快乐。

这些事例与挫败致病的原则看似矛盾,却并非不可解决,只要我们将外在的和内在的挫败区分开,就能消除这种表面上的矛盾。如果里比多借以从中获得满足的东西在现实中被抑制,就是一种外在的挫败。外部挫败本身并不起什么作用,也不会致病,只有当内在的挫败加入进来才会有效。内部挫败一定由自我发生,争夺里比多要获得满足所必经的渠道。只有这时才会产生冲突,才可能引发神经症,也就是说,通过被压抑的潜意识迂回地到达一种替代满足。因此,内在的挫败总是潜在的,只是当外在的现实的挫败

为其准备了条件之后才真正产生作用。在那些由成功导致病症的特殊情形中，是内部挫败独自发挥了作用；只有当外部的挫败被愿望的实现替换之后，它才显现出来。乍一看有些奇怪，但仔细想想我们会发现，如果某种愿望只存在于幻想中根本不会实现时，自我认为它并无害处而容忍它，这一点并不稀奇，而一旦这种愿望眼看就要实现，威胁着就要成为现实时，自我就会激烈地反对它。这与普通神经症的区别只在于：通常情况下，是里比多精神专注的强化将原本不多加考虑、被容忍接受的幻想转变成为可怕的对手。我们所遇到的这几个例子中，都是现实的外部变化发出了冲突爆发的信号。

我们很容易从分析工作中得知，是良心的力量禁止病人去享有由现实变化而带来的他们盼望以久的幸福。但困难在于如何找到这些评判和自我惩罚的本质和根源。常常使我们吃惊的是，它们常存在于我们意想不到的地方。出于通常的原因，关于这一点我并不打算就临床观察的实际病例来讨论我们所知道或所推测的，而是讨论一下伟大作家依据他们对人类精神状态的丰富知识而创造出来的人物。

有些人全力以赴，一心要达到某种目的，而成功之后却反而垮掉了，莎士比亚的麦克白夫人就是一例。起初，她毫不犹疑，没有丝毫内心冲突，竭力促使她虽然野心勃勃却心地温和的丈夫克服他的顾虑。为了谋杀，她甚至不惜牺牲自己女人的特质，忘了将来通过罪恶实现了野心之后，保住这一成果时，这种女人的特质会起决定性的作用。

来，注视着人类恶念的魔鬼们！解除我的女性的柔弱，

用最凶恶的残忍自顶至踵贯注在我的全身

……来，你们这些杀人凶手，
进入我的妇人的胸中，把我的乳水当作胆汁吧！

（第一幕第五场）

……我曾经哺乳过婴孩，
知道一个母亲是怎样怜爱那吮吸她乳汁的子女：
可是我会在他看着我的微笑的时候，
从他的柔软的嫩嘴里摘下我的奶头，
把他的脑袋砸碎，要是我也像你一样，
曾经发誓下这样的毒手的话。

（第一幕第七场）

行动之前，她心里也暗暗掠过一丝犹豫和不情愿。
……倘不是我看他睡着的样子活像我的父亲，
我早就自己动手了……

（第二幕第二场）

后来，她谋杀了邓肯，自己做了王后，
却一时流露出几分失望和幻灭。可我们不知为什么会这样：
费尽了一切，结果还是一无所得，
我们的目的虽然达到，却一点不感到满足：
要是用毁灭他人的手段，使自己置身在充满疑虑的欢乐里，
那么还不如被我们所害的人，倒落得无忧无虑。

（第三幕第二场）

但是，她终究挺了过来。在这番话之后的宴席上，她独自保持冷静的头脑，掩盖了她丈夫的惶惑并找借口打发了客人。然后她就从我们的视线中消失了。我们再次见到她，是在最后一幕梦游那一场中，满脑子都是谋杀当夜的情景。就像当初那样她又试图

鼓起丈夫的勇气：

> 呸！我的爷，呸！你是一个军人，也会害怕吗？既然谁也不能奈何我们，为什么我们要怕被人知道？
>
> （第五幕第一场）

她听到了敲门声，可吓坏了杀死国王的丈夫。但同时她竭力要"挽回已经无法挽回事"。她洗着沾满血腥的双手，自己也知道这无济于事。原本毫不后悔的她此时被悔恨压垮了。她死时，麦克白已经像她当初一样，变得铁石心肠，只有短短一句话献给她：

> 她反正要死的，迟早总会有听到这个消息的一天。
>
> （第五幕第五场）

现在我们要问：是什么摧毁了这个看上去钢铁一般的人物？仅仅是幻想破灭——事成之后表现出的性格的另一面？我们是否可以推测，即使在麦克白夫人心里也有女人固有的柔弱。这种天性不断聚集强化，终于到达极限而崩溃了；或许我们应寻找某种深层动机的迹象，以便使这种崩溃更合情理，更明白易懂。

在我看来难有什么定论。莎士比亚的《麦克白》是一部时势剧(a pièce d'occasion)，是为苏格兰王詹姆斯登基而写的作品。情节是现成的，其他同时代的作家已经利用过，而莎士比亚则按他自己惯用的手法利用了他们的作品。作品与真实情况十分相似。传言伊丽莎白没有生育能力，听到詹姆斯降生的消息，她痛苦的喊叫，把自己说成"不结果的树"。[①]后来她不得不因为自己无嗣而把王

---

① 参见《麦克白》第三幕第一场：

> （她们）把一顶没有后嗣的王冠戴在我的头上，
> 把一根没有人继承的御杖放在我的手里，
> 然后再从我的手里夺去，
> 我自己的子孙却得不到承认……

位让给了苏格兰王。詹姆斯是玛丽·斯图亚特的儿子，伊丽莎白虽不情愿，却下旨处死了她。尽管政治上的阴云笼罩着她们之间的关系，玛丽却也是伊丽莎白的姊妹，还可称做她的客人。

詹姆斯一世的登基好似对无子无后的诅咒，对生生不息的祝福。莎士比亚的《麦克白》即基于这种对比。怪诞三姐妹(命运三女神)向麦克白保证他将称王，却又向班柯承诺他的孩子将继承王位。麦克白被命运的安排激怒了。他并不满足单单成就自己为王的野心，他想建立一个王朝，而不是为了别人的利益去谋杀作恶。如果我们只把这部莎剧看做 野心的悲剧，就会忽略这一点。麦克白当然无法长生不死，那么改变与他作对的命运就只有一个办法，即生出自己的孩子来继承自己的王位。他似乎期待着他那无畏刚强的妻子给他生下儿子。

> 愿你新生育的全是男孩子！
> 因为你的无畏的精神，只应铸造一些刚强的男性……
>
> (第一幕第七场)

同样清楚的是，如果他的期待没能实现，他就只能服从命运的安排；否则他的行为就丧失了任何目的，变成了注定毁灭的人的盲目的暴怒，一个注定毁灭的人只是决心提前毁灭他所能得到的一切。我们看着麦克白经历了这个发展过程，在悲剧的高潮，我们听到了麦克德夫骇人心魄的叫喊，人们常常认为这一声叫喊蕴藏着多种含义，也许包含着麦克白转变的关键。

> 他自己没有儿女！
>
> (第四幕第三场)

毫无疑问，这意味着："只是因为他自己没有孩子，他就杀害了我的孩子。"但或许还有更多的含义，最重要的一点是这句话或许

揭示出麦克白最根本的动机。这一动机不仅驱使他远远背离了自己的本性，而且触及了他妻子坚强性格中惟一薄弱的地方。如果我们从以麦克德夫这些话为标志的高潮来看整个这部剧，我们可以看出全剧到处是对父子关系的暗示。杀害仁慈的邓肯无异于杀害了一个父亲；对于班柯，麦克白杀了父亲，儿子却逃掉了；对于麦克德夫，麦克白杀了孩子是因为父亲逃跑了。在显灵那一场中，女巫先给他看了一个流血的孩子，又给他看一个戴着王冠的孩子；先前看到的戴头盔的孩子无疑就是麦克白自己。但背景上显现出复仇者阴险的样子——麦克德夫，他自己也没有按常规的方式出生，因为他不是由母亲自然生出，而是剖腹所生。

如果麦克白不能成为父亲是因为他夺走了父亲的儿子，夺走了儿子的父亲；如果麦克白夫人忍受不育的痛苦是因为她要求杀人的恶魔解除她女人的本质；如果麦克白无子以及麦克白夫人不育是他们的罪行亵渎了人类繁衍的神圣规律而遭到的惩罚，那么《麦克白》就是以一个极好的例子，以恶有恶报的手法来体现富于诗意的公正。我认为，麦克白夫人的病，即由冷漠无情变为深深悔恨，可以直接解释为对自己无子的反应，无子使她明白在自然的法令面前她是多么无能，同时也提醒她是她自己的过错使她无法享受自己的罪行所带来的那些好处。

莎士比亚的《麦克白》取材于贺林希德的《苏格兰编年史》(1577)。《编年史》中只提到麦克白夫人是个野心勃勃的女人，唆使丈夫去杀人，好让自己成为王后。书中没有提到她后来的命运以及性格的发展变化。另一方面，麦克白转变为一个嗜血的暴君似乎归因于与我们这里设想的相同的动机。因为，贺林希德的《编年史》中，从麦克白杀了邓肯成为国王到他后来继续作恶之间隔了

10年;在这10年间他是个严厉但却公正的国王,直到10年之后,他才开始变化,因为他越来越害怕关于班柯的预言会实现,就像关于他自己的预言已经实现了一样。直到这时,他才谋划杀掉班柯。并且,正如莎剧中一样,接二连三地犯下了罪。《编年史》中并未明确指出是无嗣促使他接连犯罪,但是足够的时间和空间使这种动机完全有可能。不过,莎剧中可不是这样。在这部悲剧中,事件一个跟着一个,快得让人喘不过气来,可以从剧中人物所说的话中判断出,所有的事件仅仅发生在一周的时间里。这种加速运动将我们构架麦克白夫妇性格变化动机的基础抽掉了。因为没有足够的时间使他们生儿育女的希望渐渐破灭,转为持久的失望而最终击垮了女人,激怒了男人,使他狂怒不已,蔑视一切。矛盾依然存在:虽然情节中许多微妙的联系,以及剧情和时势之间的许多微妙关系,同时指向了无嗣这一共同的主题,但悲剧中时间的压缩却使我们只能看到事件本身固有的动机,而无法洞悉导致性格发展变化的其他动机。

那么,在这么短的时间内又是什么动机使一个优柔寡断野心勃勃的男人变成了无法无天的暴君,使一个铁石心肠的教唆犯变成了懊悔不堪的病妇?在我看来,这是无法猜测的。我想,我们根本无法穿透文本保存不善,作家意图不知以及传奇含义不明这三重障幕。但看看这部悲剧给观众带来的强大震撼,我并不赞成说这方面的研究是毫无意义的。剧作家的确可以通过再创造,用他的艺术征服我们,使我们的思考陷于瘫痪;但他无法阻止我们通过研究这部剧的心理机制去把握它的强烈效果。一个剧作家为了增强戏剧效果而牺牲通常的可能性,随意压缩事件的时间跨度,这一点,在我看来,和我们现在的讨论毫无关系。因为只有当这种牺牲

违背了常理时,才是合理的,而并不是因其打破了因果关系而合理;而且,即使时间没有被限制在几天之内而是顺其发展的话,也丝毫不会损害戏剧效果。

人们当然极不情愿把《麦克白》这样的问题看成是无法解决的而置之不理,因此,我这里想要做一个新的尝试,提出一个新的观点,也许能为这个难题另寻一条出路。卢德维格·耶克尔斯在最近一篇莎士比亚研究文章中认为他已找到了莎士比亚特有的一种技巧,在《麦克白》中,诗人可能也使用了这一技巧。他认为,莎士比亚经常把一个人物一分为二,这两个分裂的人物如果割裂来看根本无法理解,只有将他们重新合二为一才可能完全理解他们。麦克白和麦克白夫人可能就是这样。如果把麦克白夫人当作一个独立的人物去寻找她改变的动机,而不去考虑使她性格完整的麦克白,这样的努力当然是徒劳无益的。我不打算沿这条线索继续往前走,但我想指出一个例子可以极好的证明这一观点:谋杀当晚在麦克白心里滋生的恐惧的种子并没有在他心里继续生长,而是在麦克白夫人身上不断发展。是他在行凶前产生刀子的幻觉,但后来却是她精神失常了。是他在杀人后听到屋子里的喊声:“不要再睡了!麦克白已经杀害了睡眠……”,“麦克白将再也得不到睡眠”;但我们从未听说是他再也无法入睡,反而是皇后从床上起来,在梦中游走,暴露出她的罪恶。是他举着血污的双手无助地站在那里悲叹道:“大洋里所有的水”都无法洗净这双手,她还安慰他说:“一点点的水就可以替我们泯除痕迹”;可是后来却是她洗了15分钟也无法去除手上的血迹:“所有阿拉伯的香料都不能叫这只小手变得香一点。”这样,他所畏惧的良心上的折磨在她身上兑现了;她变得悔恨不已,他变得蔑视一切。合在一起,他们充分展

现了对罪行的种种反应，就像同一精神个体的两个裂体，抑或是同一原型的两个复本。

如果我们还是无法解答为何麦克白夫人在成功之后反而垮掉了这个问题。我们或许该看看另一位伟大剧作家的作品，这位作家爱以严格的冷峻态度来探究心理责任的问题。①

丽贝卡·甘维克是一个媒婆的女儿，由养父韦斯特大夫带大。养父将她培养成一个思想自由的人，蔑视那些宗教道德对生活欲望的种种束缚。养父死后，她在罗斯默庄园找到一份工作。罗斯默庄园是一个古老家族世代居住的地方，家族成员不知道欢笑，为严守职责而牺牲了一切享乐。现在罗斯默庄园里只住着退职牧师约翰尼斯·罗斯默和他多病不能生育的妻子碧爱特。由于“疯狂地、不可控制地”爱上了出身高贵的罗斯默，丽贝卡决心除掉妨碍她的碧爱特，为此她利用了自己“无畏的，自由的”意志，再没有任何道德顾忌的束缚。她设法让碧爱特读一本医书，上面讲婚姻的目的就是生儿育女，如此一来，这个可怜的女人开始怀疑自己的婚姻是否合理。后来，丽贝卡又暗示她，和自己一同学习，有相同思想的罗斯默准备抛弃旧的信仰而加入“启蒙党”；在她以此动摇了碧爱特对丈夫品德的信心之后，又使这位太太明白，她——丽贝卡很快就会离开庄园以掩盖她和罗斯默的不正当的关系。罪恶的阴谋成功了。可怜的妻子深以为自己毫无价值，不愿妨碍自己心爱的丈夫找到幸福。终于跳入路旁的水车沟里自杀了，并且被人看做是长期精神压抑、无法自主行为的结果。

① 这里指易卜生及其作品《罗斯默庄园》。下段中丽贝卡·甘维克即《罗》中的女主人公。——中译者注

罗斯默和丽贝卡独自在罗斯默庄园生活了一年多,罗斯默希望他们之间的关系是纯洁的精神上的友谊。但外面的流言蜚语开始为他们的关系投上阴影,同时罗斯默越来越怀疑妻子自杀的动机,这种疑虑折磨着他,这时他请求丽贝卡做他第二个妻子。这样他们就可以用一种全新的现实生活来抗拒过去的不幸(第二幕)。为他的求婚,她先是高兴地叫了出来,但很快说明这不可能,而且表示如果他强求的话,她最终会"走碧爱特走过的路"的。罗斯默无法理解她的拒绝;我们虽然比罗斯默多了解一些丽贝卡的行为和计谋,却并不比他更理解这一拒绝。我们所知道的只是这个"不"是绝对当真的。

为什么这位冒险的女人以她"无畏的自由意志"一步步无情地迈向她的愿望,却在成功之后拒绝采摘胜利的果实呢?第四幕中她自己给出了解释:"这才是最可怕的:现在,当一切生活的幸福都伸手可及的时候,我的心却变了,我自己的过去把我与幸福隔绝了起来。"也就是说,她同时变成了另一个人;她的良知醒来了。她的负罪感阻止她去享受快乐。

那又是什么唤起了她的良知?让我们来听听她自己怎么说,再想想是否该完全相信她的话。"原因是:罗斯默的人生观,或者可以说是你的人生观,感染了我的意志……并且把它害得衰弱无力,屈服于从前不能拘束我的法则。你——或者是,跟你在一块儿过的日子——提高了我的心智。"

我们进一步可知,这种影响只是在她同罗斯默单独生活以来才发生作用:"然而自从我跟你在一块儿过着那种安宁静穆的日子以后——你对我推心置腹,无话不谈,你对我的柔情蜜意也不隐瞒——于是我心里就发生了大变化。"

在这之前不久，她悲叹了变化的另一方面，“因为罗斯默消蚀了我的力量。我从前那股勇往直前的意志被人铰短了翅膀。翅膀被铰短了！什么事都敢做的日子已经过去了！罗斯默，我已经丧失了行动的能力。”

丽贝卡是在自愿向罗斯默和克罗尔（碧爱特的哥哥）坦白之后，作这番表白的。易卜生以他杰出的微妙笔触表明，丽贝卡虽然没有说谎，却一直不完全坦诚。正像她虽无视一切偏见却把自己的年龄隐瞒了一岁那样，她虽向两人坦白却并不完全；在克罗尔的一再追问下，她才在一些重要问题上作了补充。因此，我们可以这样猜测；她这样解释拒绝求婚暴露一个动机，只是为了掩盖另一个动机。

当然，我们并不怀疑罗斯默庄园的气氛和她与高尚的罗斯默之间的交往提高了她的心智（也铰短了她的翅膀）。她在这里表达的是她能够感知的，但并不一定是发生在她身上的一切，她也并不需要理解所发生的一切。罗斯默的影响也许只是一层障幕，遮住了另一种影响，那个影响才真正起作用，一个明显的暗示指向了这个方向。

在她坦白之后，戏剧结束前他们最后一次交谈时，罗斯默再次哀求她做他的妻子。他原谅了她由于爱他而犯下的罪行。这时，她本该回答说任何宽恕都无法去除她恶意欺骗可怜的碧爱特的负罪感，可她并没有这样说，而是从另一个理由责备自己，而且我们会感到奇怪，这样一个思想自由的女人会因此而自责，会把它看得如此严重：“亲爱的，别再提这事了！这事绝对做不到！罗斯默，你要知道，我还有——我还有一段历史呢。”文集她当然是指与另一个男人有过性关系，我们不难发现，这种在她自由自在不对任何人

负责的时候发生的性关系，在她看来，与对碧爱特犯下的罪行相比，是阻止她与罗斯默结合的更大障碍。

罗斯默不要听她讲任何过去的事情。我们都可以猜出是怎么回事。虽然剧中关于这件事可以说并没有明确讲出来，我们只能通过各种暗示拼凑出来，但是这些暗示如此巧妙地穿插在剧中，根本不会让人误解。

在丽贝卡第一次拒绝求婚和她的坦白之间发生了一些事，对她后来的命运产生了决定性影响。一天，克罗尔来到庄园专门来羞辱她，告诉她，他知道丽贝卡是一个私生女，是母亲死后收养她的韦斯特大夫的亲生女儿。仇恨使克罗尔的感觉更加敏锐，但他没想到这件事丽贝卡竟然一无所知。“我以为你知道这件事，否则你让韦斯特大夫收养你就很奇怪了……”“你母亲一去世，韦斯特大夫就把你收养在家了。他待你很不好，可你还是跟他待下去。你也知道他死后一个钱都不会留给你——事实上后来你只得到满满一箱子的书——然而你还是愿意待下去，耐着性子看护他，一直到他死。”……“我认为你那么爱护韦斯特大夫是出于天性的孝心。我确实相信你的出身决定了你的一切行为。”

但克罗尔错了。丽贝卡根本不知道自己是韦斯特大夫的生女。克罗尔开始阴险地暗示她的过去时，丽贝卡一定以为他另有所指。当她领会克罗尔的暗示后，起初还能保持镇定，因为她以为这个与她为敌的人是通过她的年龄推算出这件事的，而她在克罗尔上次来访时向他谎报了年龄。但克罗尔却驳回了这一反对：“好吧，就算是这样。然而我的推算恐怕还是正确的，因为韦斯特大夫在就职前一年曾经到你们那儿去过一次。”听到这个，她失掉了镇定。“没有的事！”她走来走去，扭动着双手。“你想哄我上当。绝

无其事！断乎不会！”她的反应如此强烈，使克罗尔认为她这么激动一定还有别的原因。

克罗尔：亲爱的维斯特小姐，你为什么无缘无故这么暴躁呀？你把我吓坏了。叫我应该往哪方面揣测呢？

丽贝卡：你不必揣测！什么事都没有。

克罗尔：既然如此，你得老实告诉我，你为什么那么着急，惟恐真有其事呢？

丽贝卡（耐着性子）：克罗尔校长，理由非常简单。我不愿意人家把我当成私生子。

丽贝卡的行为之谜只能有一种解答。韦斯特大夫是她生父的消息是对她最致命的打击，因为她不仅是他的养女，还是他的情人。克罗尔刚开口时，她以为他是在影射这层关系，而单单这层关系，她或许还能够承认，并且用她开放的思想为其辩护。但这绝不是克罗尔的本意，他不知道他们之间的情人关系，就像丽贝卡不晓得他们之间的父女关系一样。她后来拒绝罗斯默的求婚时，脑子里想的，也仅仅是这层情人关系，使她认为她有不光彩的历史而不配做罗斯默的妻子。而且，如果罗斯默同意听听这段历史，她很有可能只说出事实的一半，而对更为严重的那部分缄口不谈。

但现在我们当然明白了，这段历史，在她看来，才是阻止他们结合的更大障碍——才是更严重的罪恶。

她知道自己曾是自己父亲的情妇之后，把自己完全交给了此时已攫住她的负罪感。她向罗斯默和克罗尔坦白了自己的罪行，承认自己就是凶手；她拒绝了不惜犯罪得来的幸福，准备离开这个地方。但导致她成功之后垮掉的负罪感的真正动机，仍然是个谜。我们已经知道，这不是什么罗斯默庄园的气氛和什么罗斯默净化

的作用,而是另有原因的。

至此读者一定会提出某种异议,或许能证明某些怀疑是有道理的。丽贝卡第一次拒绝罗斯默是在克罗尔第二次来访之前,也就是说在她拒绝罗斯默时,她还不知道自己是私生子,不知道自己的乱伦行为——如果我们正确理解了作者的意图的话。然而,这次的拒绝是坚决而认真的。因此,在对自己的主要罪行一无所知的情况下,使她拒绝享用战斗成果的负罪感的确已经在起作用了;如果我们承认这些,也许我们应该完全排除乱伦作为负罪感的根源。

至此,我们一直把丽贝卡当作一个真实的人物,而不是易卜生想象出来的一个人物,而想象出来的人物总要接受理智的评判。我们将保持同样的立场来分析上面提出的异议。这种异议是合理的;在丽贝卡知道自己乱伦之前,一部分良知已经觉醒了;我们也不否认为丽贝卡所承认和指责的罗斯默对她的影响,的确促成了她的转变。但这并不妨碍我们承认第二种动机。丽贝卡在听到克罗尔的讲诉之后马上坦白了自己的罪恶,这种行为使我们毫不怀疑,只是这时,那种更强烈,更有决定性的动机才开始起作用。其实,这是一种多重动机的情况,深层动机在表层动机之后出现。艺术的简约规则决定了这种表现手法,深层动机不能明明白白地都说出来。它必须是隐含的,不那么容易被观众或读者看出来;否则,人们会因情感的重压而产生抵触的情触,破坏作品的戏剧效果。

然而,我们有权要求明显的动机和隐含的动机之间存在某种内在的联系,显性动机应该是隐性动机的弱化与派生。如果我们相信剧作家有意识的创造性的结合完全合乎逻辑地来自于无意识

的假定,我们现在将试图证明他达到了上面的要求。在克罗尔以他的推理和洞察力使丽贝卡意识到自己乱伦之前,对乱沦的自责就已经成为丽贝卡负罪感的根源了。如果我们对作者的暗示加以扩充,重建起那段历史来,我们肯定会感到丽贝卡不可能不对母亲与韦斯特大夫之间的亲密关系略有觉察。当她替换了母亲的位置成为这个男人的情妇时,父母之间的亲密关系一定早已给她留下了深刻的印象。她被"俄狄浦斯情结"纠缠着,虽然她并不知道这种带有普遍意义的想象已在她身上成为现实。她来到罗斯默庄园的时候。这第一次经历的内在力量驱使她通过有力的行动来造成与先前一致的情况;第一次她自己并没做任何事情,可这次,她却要通过自己的行动来除掉妻子和母亲,占有丈夫和父亲。她描述了自己如何迫于某种力量,违背了自己的意愿而一步一步除掉了碧爱特。

> "你难道以为我始终是一个冷静、沉着、心里有算计的人吗?那时候的我跟现在站在你面前说话的我不一样。并且,人都有两种意志。我好歹想把碧爱特打发开,然而我从来没想到这事当真会实现。在我摸索前进,每次迈步的时候,我似乎听见自己心里有个声音在喊叫:别走了!一步都不能再走了!然而我收不住脚步。我只能向前再走一丁点儿,只是再走一丝丝。可是走完了一步,我又走一步,最后终于出了事。这种事都是那么发生的。

这并不是文过饰非,而是真实的描述。在罗斯默庄园发生在她身上的一切:爱上罗斯默以及恨他的妻子,都是第一次"俄狄浦斯情结"的结果—— 一次无可避免的她同母亲及韦斯特大夫关系的翻版。

因此，第一次驱使她拒绝罗斯默求婚的罪恶感，归根到底，与克罗尔使她睁开眼睛之后，驱使她坦白罪行的更强烈的罪恶感，并没有什么不同。只是在韦斯特大夫的影响下，她成了思想自由，蔑视宗教道德的人，而对罗斯默的爱使她变成一个富于良知和高尚情操的人。她完全明白自己的精神转变过程，因此，她也就有理由把罗斯默的影响描述为自己转变的动机——她所能意识到只是这种动机。

从事心理分析工作的医生都知道，一个在别人家里做女佣、女伴或家庭教师的女孩子，常常有意识或无意识地编织一个白日梦、这种梦想来源于"俄狄浦斯情结"，幻想着有朝一日女主人不见了，男主人把新来的她作为自己的妻子。《罗斯默庄园》是描述女孩这种普遍幻想的最伟大的作品。《罗斯默庄园》之所以是悲剧，是因为女主人公的白日梦在她童年的现实生活中早已上演过一次了。

讲了这么多文学上的枝节话，让我们言归正传，谈谈我们的临床经验，但也只能用几句话证明临床经验与上述分析的完全一致性。心理分析工作告诉我们，良知的力量致使成功致病而非通常的挫败致病。与"俄狄浦斯情结"密切相关，与父亲和母亲的关系，也许导致了人类普遍的负罪感。

（三）负罪感导致的罪犯

一些人在给我讲述他们早年的生活，尤其是青春期之前的那段经历时，会告诉我他们在那段时期做过的一些违法的事情，如偷窃、诈骗甚至纵火，而他们后来大都成为受人尊敬的人。我惯于用我们都很熟悉的认识来解释这些行为，即那段时间人们的道德约

束力都很弱;却没有努力发现它们在某种情况下可能具有相当的意义。但后来我遇到一些惊人的而且易于获取信息的病例,病人已不再年轻,而且正在接受我的治疗,却做了一些违禁的事情,这使我终于开始更全面地研究这些行为。分析工作得出了一个惊人的发现,即人们之所以做这些事,主要是因为它们是被禁止的,因此对他们的惩罚将给他们带来心理上的解脱,人们被某种不知原委的负罪感压抑着,做点违禁的事会使这种负罪感得到缓解,至少有了某种依托。

尽管听起来有点自相矛盾,可我还是坚持认为,在人们违法之前已经有这种负罪感存在,负罪感并不是因为做了坏事才产生的,恰恰相反,是负罪感的存在导致了犯罪。这种人可能被合理地称做“负罪感导致的罪犯”。这种预先存在的负罪感当然早已被其他一系列的表象和结果所揭示了。

但科学研究并不满足于确立一个令人奇怪的事实。我们还要回答两个问题:这种事先存在的模糊的负罪感根源在哪里?这种负罪感是否可以被认作人类犯罪的一大原因?

对第一个问题的解答,可能帮助我们找到人类普遍的负罪感的根源。分析结果无一例外地指出,这种负罪感源于“俄狄浦斯情结”,是对弑父娶母这两大罪恶意图的反应。与这两大罪恶相比,把负罪感附着在其他什么罪行上,对负罪的人来说都是一种精神解脱了。我们必须记住,杀死父亲和同母亲乱伦是人类两大罪恶也是惟一被原始社会的人们憎恶和雪耻的罪孽。我们还必须记住,其他方面的调查研究也使我们提出这样的假设:人类的良知来源于“俄狄浦斯情结”,是可以遗传的精神力量。

为回答第二个问题,我们必须超越心理分析的范围。从孩子

身上更容易看出，他们常常故意“淘气”惹大人去惩罚他们，受罚之后则安安静静，心满意足了。后来的分析研究常使我们发现负罪感会促使人们主动去寻找惩罚。在成年罪犯中，我们当然要排除那些没有任何负罪感的人，他们要么毫无道德约束，要么认为与社会的对抗中自己的行为是正义的。但对于其他大多数罪犯来说（惩罚措施其实是针对这部分人制订的），负罪感应该被考虑成为一种犯罪动机，而且或许能够帮助我们更好地认识犯罪心理学中一些疑点，从而为刑罚建立一个全新的心理学基础。

一个朋友曾经要我注意这样一个事实：尼采也意识到这种“负罪感导致的罪犯”。我们还可以在琐罗亚斯德[①]（Zarathustra）的《苍白的罪犯》中，看到这种预先存在的负罪感，这种通过犯罪使其合理化的行为。至于有多少罪犯可以归入这种“苍白”的罪犯，就只好由以后研究来决定了。

① 公元前6世纪左波斯先知，琐罗亚斯德教的创始人。

《诗与真》中的童年回忆

(1917)

"我们试图回忆幼年时期发生的事时,往往会发现从别人处听到的和自己亲眼见过的事混淆在一起。"这句话出自歌德 60 岁开始写的传记(《诗与真》)的前几页。这句话之前,他讲述了自己出生时的情况。他"生于 1749 年 8 月 28 日中午,时钟正敲 12 下时"。他刚来到人世时,"好像死婴似的",人们尽力抢救他才活过来,多亏吉星高照,他才平安无事。之后,歌德简短描述了他家的房子和孩子们(他和妹妹)最喜欢玩耍的地方。接着,歌德讲了一件可算得上"幼年记忆"(不到 4 岁?)的事,看起来像他的亲身回忆。

这件事是这样叙述的:"住在街对面的三兄弟(姓冯·奥赫森斯坦)是已故法官的儿子,他们很喜欢我,对我很感兴趣,常常想方设法逗弄我。

"我家人告诉我这三兄弟平时很严肃、孤僻,却常常鼓动我玩各种恶作剧。我只举其中的一件"好事"为例。那是在陶器节刚过不久,厨房已装备好从街上买的过些时候用的陶器,也给我们孩子买了小陶器作玩具玩。一天下午,天气很好,房子里静悄悄的,我独自一人在客厅,玩着我的玩具盘子、玩具罐"(在前文歌德已描述过客厅,正对着大街)"好像也没什么大不了的,于是我往街上扔了

个小盘子，看见盘子碎成片我异常高兴。冯·奥赫森斯坦兄弟看到我这么高兴，这么兴奋地拍着小手，就喊到：'再扔一个。'我毫不犹豫又往街道的石板上扔了一个小罐。后来，他们一直喊'再扔一个'，我就一个接一个把我的小盘、小罐、小锅全扔了出去。我邻居的这几个兄弟一直鼓励我，看到他们开心我也很高兴。我的玩具很快扔光了，他们仍在喊：'再扔一个'，于是我径直跑进厨房，拿出一个陶制盘子，这盘子碎成片时演出效果更不错了。就这样，我跑进跑出，把我能够着的盘子从碗柜里一个接一个地拿了出去。由于他们一直没表示满意，我就把能拿到的陶器一件一件都扔了出去，砸成碎片。后来有人出面干涉，才停止了这恶作剧。东西已摔坏了，虽然碎了这么多陶器，至少留下了这有趣的故事，这几个教唆犯肯定一辈子都不会忘的。"

在心理分析学说之前，人们读到这故事没理由停下来思考，也不会感到吃惊。可是后来，心理分析学说开始盛行。对于幼年记忆我们已形成了明确看法和期待，也愿意声明这些看法和期待具有普遍意义。儿童生活中没能遗忘的那些细节不应置之不理，也不再是毫无意义的事。相反，我们应当这样推想：无论童年记忆在当时便很重要，还是受后来事件的影响才变得重要，留在记忆中的是童年生活中最有意义的因素。

这种童年记忆，说真的，只在少数情况下才有价值。通常情况下却显得无关紧要，甚至毫无价值。起初很难弄懂为什么只有这些记忆没被忘记。把记忆存在自己脑子里多年的人和听他讲此事的陌生人相比并没能更多地了解这记忆。我们需要先做些解释工作，才能发觉这些记忆的重要性。解释工作要么表明童年记忆已被其他事件所取代，要么揭示出童年记忆和其他的确很重要的经

验密切相关，并以所谓“电影镜头式的记忆”出现。

在对某人的人生经历进行精神分析调查时，沿着上述思路最有可能解释其童年记忆。事实上，病人在讲述自己的人生经历时最先讲到的记忆经证明是最重要的记忆，是开启他记忆隐秘之门的那把钥匙。但歌德在《诗与真》中讲到的儿时故事并不符合上述思路。用于我们病人身上能够得出合理解释的方式方法在此处却行不通。这则故事看起来和后来的重要记忆之间并没有什么联系。这出损坏了家中财物的恶作剧是在外人教唆之下干的，和歌德要给我们讲述的丰富多彩的一生相比，显然是不相干的小插曲。这则童年记忆给我们留下的印象是：它完全无损于歌德的一生，也与他后来的经历无关。这印象可被视为一种告诫：不要过分渲染精神分析的功效，也不要把精神分析应用到不合适的地方。

这样，很长时间以来我不再思考这个小问题。直到有一天机缘巧合，一个与歌德有着相似记忆的病人来看我，他的童年记忆和其他事件之间的联系比较清楚。这个病人 27 岁，受过良好教育，也很有天分。他来看病是因为生活中他总是和母亲发生冲突，冲突使他对什么都不感兴趣，甚至严重影响到他恋爱和独立生活的能力。这种冲突可以追溯到他童年时代，准确地说，到他 4 岁时。4 岁前他身体很弱，总生病，不过，那段生病的日子在他记忆中却像天堂一样幸福，因为那时他得到母亲全部的未被打断的爱。他不满 4 岁时，一个弟弟出生了，这个弟弟现在还活着。弟弟的出生使他反应强烈，他变成了一个倔强、不服管教的孩子，老是惹他母亲生气，让母亲对他很严厉。从此，他再也没有走回正道。

他后来找我寻求治疗时——他来看病很有可能是因为他母亲是虔诚的教徒，极其憎恶精神分析——已经忘记曾对弟弟心怀嫉

妒。他的嫉妒曾使他企图谋杀襁褓中的弟弟，而他现在很关心弟弟。但是他偶尔也干一些奇怪的事(如突然伤害心爱的动物，比如他精心照料的猎狗或鸟类)。这些怪事大概可被理解为敌视弟弟的本能冲动在成年后的反映。

病人讲道：大概在他图谋杀害他所憎恨的弟弟的同一时期，他把手边能够着的陶器全部从别墅的窗子扔到外边的路上，这同歌德在《诗与真》中讲述的童年记忆简直如出一辙！我先声明，我这位病人是外国人，对德国文学不了解，也从未读过歌德的自传。

我的病人与歌德的记忆如此相似，自然提示我按照我病人提供的思路去解释歌德的童年记忆大有可能。不过这种解释所需的必要条件是否能在诗人歌德的童年中找到？歌德自己把儿时的恶作剧归咎于冯·奥赫森斯坦兄弟的教唆。不过，从他自己的叙述中可看出，这些成年的邻居只不过鼓励他继续做他正在干的事。是他自己开始干的，他为自己的行为找的理由是："因为(这事)也没什么大不了的。"这理由显然没有牵强附会，只不过表明在他写下这件事时，以及在写自传之前很多年里，他并没意识到自己行为的真正动机。

众所周知，约翰·沃尔夫冈·歌德弟妹很多，他和妹妹科妮莉亚是他们一家许多孱弱的孩子中幸存下来的最年长的两个。承蒙汉斯·萨赫斯博士关照，给我提供了歌德几个很小就死去的弟妹的详细情况：

(1)赫尔曼·雅各布，1752 年 11 月 27 日星期一受洗礼。6 岁零 6 周死去。葬于 1759 年 1 月 13 日。

(2)凯瑟琳娜·伊丽莎白，1754 年 9 月 9 日星期一受洗礼。1 岁零 4 个月死去。葬于 1755 年 12 月 22 日星期四。

(3)约翰·玛丽亚,1757年3月29日星期二受洗礼。2岁零4个月死去。葬于1759年8月11日星期六。(歌德曾经称赞的非常漂亮迷人的小姑娘无非就是指她)。

(4)乔治·阿道夫,1760年6月15日星期天受洗礼。8个月死去。葬于1761年2月18日星期三。

歌德下面的妹妹科妮莉亚·弗里德里克·克里斯蒂安娜出生于1750年12月7日，那时歌德才15个月大。他俩之间年龄相差很少，歌德几乎不可能去嫉妒科妮莉亚。我们知道，当孩子的激情苏醒时，他们决不会对已经存在的兄弟姐妹产生什么强烈的反应，而只是对新来者充满仇视。另外，我们试图解释的恶作剧发生的时间与科妮莉亚出生时或出生不久时歌德的年龄（还很小）不相符。

歌德3岁零3个月时,第一个弟弟赫尔曼·雅各布出生。两年后,歌德5岁时,第二个妹妹出生。在推算歌德扔陶器的年龄时,这两个年龄都值得考虑。第一个年龄(3岁零3个月)更合适,与我那个病人的情况最一致。病人的弟弟出生时,他大约3岁零3个月。

而且,歌德的这个弟弟赫尔曼·雅各布(我们的解释最终指向了他)在家中生活的时间相对较长,不像后面的弟妹,很小就去世了。可歌德的自传中对他却只字未提,[①]这就让人奇怪了。赫尔

---

① (1924年增加的注)借此机会,我取消一句原本不该有的错误说法。在《诗与真》第一卷中,后面有一段提到了这位弟弟,并描述了他。这是在歌德回忆童年多病的时候顺便提到的。他这个弟弟"身体也不好"。"他这个孩子,虚弱、安静、倔强。我们俩一直合不来。他还没长大就死了。"

曼·雅各布去世时已6岁多,歌德已快10岁。希契曼博士说(多谢他允许我在此引用他的解释):

"歌德小时候见到弟弟死去竟没有感到难过。至少在他母亲贝蒂娜·布伦塔诺的叙述中他没有难过:'他的玩伴弟弟雅各布去世时,他一滴眼泪也没流,这使她(母亲)很奇怪,看见父母和妹妹们难过他反而很恼火。后来,母亲问他是否喜欢这个弟弟,他跑进房间,从床下拿出一堆纸,上面写着功课和小故事,说这些都是他为教弟弟而写下来的'。不过,这个做哥哥的看来很乐于在弟弟面前扮演父亲的角色,显示出自己的优越感。"

因此,我们可以得出一种观点,从窗子往外扔陶器是一种象征性行为,或者更确切地说,是一种有魔力的行为。通过这种行为,孩子(歌德以及我这个病人)表达了要除掉讨厌的闯人者的强烈愿望。无须争论孩子是否喜欢砸东西。如果一种行为本身很令人高兴,那么这种行为就不会阻止,而是会诱使孩子为了其他的目的而重复这种行为。然而这种孩子气的恶作剧一直留在成人后的记忆中,并不是因为砸东西所带来的乐趣。我们也不反对在这种行为中加人别的因素而使行为动机复杂化。砸陶器的孩子非常清楚他在做一件淘气的事,会为此而挨大人的骂。但是知道会挨骂还要淘气,他可能在怨恨父母亲,他想发泄这种怨恨,他想显得很淘气。

如果孩子仅仅把易碎物品扔在地上的话,也能从砸碎这一行为及砸碎的东西中得到乐趣。他竟把物品从窗子扔到大街上这一行为却仍无法解释。这种"出去"看来是这种有魔力的行为的关键部分,直接从行为本身所隐念的意义中产生。因为新生儿可能是从窗子进来的,所以,必须把他扔出去,从窗子给扔出去。这整个

行为就同孩子们常说的，我们也很熟悉的话——鹳鸟给他带来了一个小弟弟——统一起来。他的意见当然是："鹳鸟也能把弟弟带走了"。①

然而，我们也应看到除了那种认为扔东西是性情的不稳定所致的看法外有人反对仅仅根据这一个类比来解释儿童行为。鉴于此，关于《诗与真》这一场景的理论我很多年以来都没有公开。直到一天，又有一个病人来看我。在分析开始时他讲了一段话，我将这段话未作变动记在下面：

"我家有八九个孩子，我是长子② 我最早的记忆之一是我父亲穿着睡衣坐在床上，笑着对我说我有了一个弟弟。那时我 3 岁零 9 个月。我和我大弟弟岁数就相差这么多。我还记得不久以后(或是一年之前?)③ 我把很多东西，很多刷子(还是一把刷子)、鞋还有其他东西，从窗口扔到了街上。我还记得更早的一件事。我两岁时，同父母一起去萨尔茨卡默古特，半路上，我们在林茨的旅馆住了一夜。那天晚上，我折腾得很厉害，还吵闹个不停，气得我父亲揍了我一顿。"

听完病人的陈述，我的疑虑全部烟消云散了。在分析工作中，如果两件事情一个紧挨着一个说出来，仿佛一口气说出来似的，我们只能解释说这两件事紧挨着说出来是因为在病人思想中它们有紧密联系。因此，病人好像在说，"因为我发现自己有了个弟弟，不

---

① 参见《梦的解析》(1900a,P.F.L.,4,351。)

② 这是引人瞩目的人出于疏忽犯的错误。这错误无疑是受到已经显示出来的试图除掉一个弟弟的想法的影响。

③ 这个疑虑附在自述的要点上，表示出反抗的意图，后来病人自行打消了这个疑虑。

久，我便将这些东西都扔到了街上。”这种从窗子往出扔刷子、鞋和其他东西的行为应被看做对弟弟出生的反应。在这个病例中扔出去的不是陶器，而是其他东西，可能是孩子在当时所能够到的任何东西，我们也不应感到懊悔。因此，扔出去（从窗子扔到街上）这一动作是这种行为的根本部分。而从砸东西及东西跌碎发出的声音中得到乐趣，以及“被判死刑”的是哪一类物品，则是千变万化，也无关紧要的问题了。

当然，两种思想之间有联系的原则也可用来分析病人回忆的第三件事。虽然这件事是在最后才讲到，却是最早的记忆。这很容易分析。很显然，那个两岁的孩子不停地折腾是因为他不能容忍父母在一张床上，在旅途中，无疑很难不让孩子看到这场景。当时这个嫉妒的小男孩心中激起了各种感情，使他对女人有一种怨恨，这怨恨很顽强，并一直影响了他发展正常的恋爱能力。

在观察了这两个病例后，我在维也纳心理分析学会的一次会议上发表了这样的观点：类似的砸东西的行为在儿童身上并非罕见。冯·胡格黑尔穆特博士夫人听说我的观点后，又向我提供了两个病例供我分析。我将这两个病例附在下面。

例一：

“小埃里克大约3岁半时突然染上一种习惯，即凡是他不喜欢的东西就扔出窗外。而且，那些不妨碍他的和他无关的东西他也要扔出去。他父亲生日那天——那时他3岁零4个半月，他从厨房里拿出一根很沉的擀面杖，一直拖到三楼的起居室，然后从窗子把它扔到了街上。几天后，他又从这里扔出去一根杵，接着，又把父亲一双很沉的登山靴扔了出去。他先从衣橱里把登山靴拖出来

的。①

“他扔东西那段时间，已怀孕七八个月的母亲流产了。那之后，这孩子便‘很乖、很安静，表现好得像变了个人。’他母亲怀孕五六个月时，他不只一次对母亲说：‘妈妈，我要跳到你的肚子上’或者，‘我要把你的肚子压回去’。就在10月份，他母亲流产前，他还说，‘如果我非得有弟弟，那也得到圣诞节之后才要。’”

例二：

“一个19岁的年轻女郎主动给我讲了她记忆中最早发生的事。她说，‘我看见我自己出奇地淘气，坐在起居室的桌子下面，准备爬出来。桌上放着我的咖啡杯，我还清楚地记得杯上的花纹。我正要把咖啡杯扔出窗外，祖母进来了。

“‘实际上，根本没人管我，而且，咖啡上结了一层薄皮，我以前讨厌现在仍十分讨厌这种薄皮。

“‘就在那天，比我小两岁半的弟弟出生了，谁也没时间来管我。

“‘家里人常对我说那天我真是不可理喻：吃晚饭时，我把父亲心爱的杯子扔到地上，还好几次弄脏自己的外套，从早到晚脾气都很大。一气之下还把洗澡时玩的洋娃娃撕成碎片。’”

对这两个病例已不需作什么评论。用不着进一步分析便可知道，即将出现或已经出现的竞争对手在孩子心中激起一种痛苦，这种痛苦以下述方式得到表达：把物品扔出窗外，或者采取其他淘气的具有破坏性的行为。第一个病例中，“沉重的物品”大概象征母亲本人。只要新生儿还没出生，孩子的愤怒就会针对母亲。3岁

① “他总是选择沉重的物品。”

半的孩子知道母亲怀孕了，也知道胎儿就在母亲肚子里。在此，我们还可以回忆起“小汉斯”[①] 以及令他十分害怕的满载货物的大车。[②] 第二个病例中，值得注意的是孩子还很小，只有2岁半。

现在，如果我们回到歌德的童年回忆，把我们从其他孩子处观察到的结果放在《诗与真》中相应的位置上，就会发现一种严谨的思路。如果换一种别的方法，就不会有这种发现。歌德的思路可能是这样的：“我是个幸运的孩子，虽然我刚出生时就像个死婴。可是命运保住了我的生命，而且，命运还除掉了我弟弟，使他不能和我一起分享母亲的爱了”。然后，(在《诗与真》中)歌德的思路又联想到他童年时死去的其他人——祖母，像一个安静友好的精灵，住在房子的另一头。

我在别的文章中也说过，[③] 如果某人是他母亲的宝贝，没人和他争宠，那么在他一生中一直会有一种胜利的感觉，相信自己会成功，而且这种自信常常会使他成功。因此，歌德最好应该给自己的自传起个这样的题目：“我的力量根植于同母亲的关系上。”

---

① 参见《对一个5岁男孩所患恐怖症的分析》一文。“小汉斯”是文中弗洛伊德所分析的儿童的名字。

② 不久以前，一位50多岁的女士进一步证实了这种怀孕象征。家里人常常告诉她，当她还是不大会说话的小孩子时，每当一个载重货车从街上驶过，她就会激动地把父亲拖到窗子边。联系到她当时住房的回忆，我们可以推断当时她还不到2岁零9个月。大约就在那时，她下面的弟弟出生了。由于家庭增加了人口，便搬了一次家。与此同时，她时常在入睡前有一种恐怖的感觉，觉得一种大得可怕的东西向她扑来。她的手“变得沉重起来”。

③ 参见《梦的解析》(1900a，P.F.L.，4，523注)。

论神秘和令人恐怖的东西

(1919)

(一)

尽管人们已经知道美学不仅是研究美的理论,还是研究情感的理论,然而一位精神分析学家感到迫切需要深入研究美学的主题,还属罕见。精神分析学家研究的是精神生活的另一层面,与被抑制的情感冲动没什么关系。这些情感冲动受其自身目的的约束,依赖于一系列与之共存的因素,通常为美学研究提供素材。不过,精神分析学家偶尔也的确会对美学这一主题的某一特别领域发生兴趣,而这一领域常常被证明是美学的边远地带,且为标准的美学著作所忽略。

"神秘和令人恐怖"[①]这一课题便属于这一特别领域。毫无疑问,这一领域与令人害怕的东西有关——与引起恐惧和惊骇的东西有关;同样可以肯定,这个词在使用时总是定义不清,因此它常常与一切引起恐惧的东西的意义相重合。然而我们可能期望存在一种独特的情感,其核心用这一特别的概念恰可表达。人们急切

① 德文原为 unheimlich,直译成英文为 unhomely,英文本中译为 uncanny,非确切的对应词,汉语当中也无对应词,中译者根据德文及英文译为"神秘和令人恐怖的"。——中译者注

地想知道是什么共同的核心，让我们可以在令人恐惧的东西的领地里分辨出某些“神秘和令人恐怖的”东西来。

在众多的美学论文中还没有发现有关这一题目的论述。美学论文一般关心的是美的、有魅力的、崇高的东西——即关心积极的感情以及唤起这些感情的条件和事物，而非与此相反的，令人厌恶、痛苦的情感。在医学——心理学文献当中，我只知道延奇(Jentsch,1906)写过一篇论文，对这方面做过尝试，他的论文内容丰富但论述不够彻底。不过我必须坦言我未能很彻底地查阅与本文有关的这类文献，尤其是国外的，原因于我们所处的这个时代，是不难想见的。因此我不敢妄言呈现给读者的这篇论文是有关这一题目的第一篇。

延奇在他研究“神秘和令人恐怖”的论文中，非常正确地强调了人们对这一感情的敏感性差异太大这一事实对此项研究造成的障碍。本文作者应该对自己在这一方面的迟钝感到惭愧，对这一问题本该具有极为细致的感觉才更为合适。作者早就体验过或所说过给自己留下害怕印象的事情，他必须一开始就把自己置身于这种情境之中；唤醒自己体验这种情感的可能性。然而，这在美学的其他分支当中也是相当困难的，我们不必因此而对能发现那些的让大多数人一下就能认出我们所要讨论的这种感情事例不抱希望。

一开始，我们就有两条途径可供选择：或者我们可以找出“神秘和令人恐怖”一词在其发展过程中归结出的所有的涵义；或者我们可以搜集所有那些使我们产生神秘和恐惧感的人、事、感觉、经验和情境的特征，从这些事例所共有的特征中推测出“神秘和令人恐怖”的感情的性质。我马上要说，这两条道路都通向同一结果：

“神秘和令人恐怖的事物”是令人恐惧的一类事物，这类事物可以追溯到某些我们早就知道的、久已熟知的东西。那么熟悉的事物是怎样、在何种条件下成为“神秘和令人恐怖”和害怕的东西的呢？我在下面将予以说明。我还得补充一点，我的调查研究实际上始于收集了一部分个别事例，然后通过考查语言用法予以证实。然而在本篇论证中，我将采取相反的步骤。

“Unheimlich”这个德语词显然是“Heimlich”（熟悉的）和“Heimisch”（本乡本土的）的反义词，与“熟悉的”意义相反，因此，我们会轻易得出这样一个结论：“神秘和令人恐怖的”东西之所以令人恐惧就是因为它不为人所了解和熟悉。当然，不是所有新的或不为人熟悉的东西都可怕 ，这两者的关系不能颠倒。我们只能说新奇的东西容易令人害怕、感到神秘和恐惧；有些新东西令人害怕，但决不是所有的新东西都可怕，定有其他因素起作用才会令新奇和不为人熟悉的东西变得神秘和令人恐怖。

总的说来，延奇的论述没有超越“神秘和令人恐怖”与新奇和陌生的这种关系。他将产生“神秘和令人恐怖”感情的根本因素归结为理智上的不确定性；因此，“神秘和令人恐怖”的感情就好像人不知道他究竟处在什么地方的心理状态。一个人愈明了他所处的环境，就愈不会对周围的事物和事件产生神秘和恐怖感。

不难看出，这一定义并不完善，因此我将撇开“神秘和令人恐怖”=“不熟悉”的说法，着手我的工作。首先，我们来看看其他的语言。但是，我们查阅的词典并没有说出什么新东西，或许是因为我们自己的语言与众不同的缘故吧。的确，我们得出的印象是：许多语言中没有这么一个词可以表达这一特别涵义的恐惧。

我感谢西奥多·赖克（Theodor Reik）博士向我提供的下述段

落：

拉丁语：(K. E. 乔治的《德语—拉丁语词典》,1898)locus suspectus(一个神秘和令人恐怖的地方)；intempesta nocte(夜里令人恐惧的时刻)。

希腊语：(罗斯特和申克尔的《希腊语—英语词典》)ξευος(奇怪的,外来的)。

英语：(卢卡斯、贝娄斯、弗吕格尔、穆里特－桑德斯等编撰的词典)uncomfortable(不舒服的)，uneasy(不自然的)，gloomy(阴郁的),dismal(阴沉的)，uncanny(神秘可怕的)，ghastly(可怕的)；(of a house) haunted(闹鬼的房间)；(of a man) a repulsive fellow(令人厌烦的人)。

法语：(萨什－维拉特)Inquiétant(令人不安的)，sinistre(不祥的)，lugubre(阴郁的)，mal à son aise(不安的)。

西班牙语：(托尔奥森)sospechoso(可疑的),de mal uguëro(凶兆的)；lúgubre(阴郁的)，siniestro(不祥的)。

意大利语和葡萄牙语似乎满足于我们称之为迂回的说法的词。在阿拉伯语和希伯莱语中,“神秘和令人恐怖的”与“着魔的”,“可怕的”同义。

因此,我们再回到德语上。在丹尼尔·桑德斯的《德语词典》(1860,I,729)中,在“heimlich”下有一词条,现将其抄录如下。我将其中的一、两段用黑体表示出来,以示强调。

Heimlich,形容词,代用词 Heimlichkeit(复数为 Heimlichkeiten)：

(1)也作 heimelich，heimelig，属于家的、不陌生、熟悉的、温

顺的、亲密的、友好的,等。

(a)(已废)属于家庭的,或被当作属于家的(比较拉丁语 familiaris):Die Heimlichen(家庭成员);Der heimliche Rat(可以告诉密秘的人)(见《创世纪》第七章,第四十五节;《撒母尔记》第二十三章,第二十三节;《历王记上篇》第十二章,第二十五节;《所罗门的智慧》第八章,第四节)。现常作 Geheimer Rat(枢密院)。

(b)(指动物)驯服的,与人友好的。与"野性的相反,如:既不野也不 heimlich(驯服的)动物",等。"野生动物经过驯化变得 heimlich(温顺),不怕人。""如果这些小生灵从小在人群中长大,它们就会变得相当 heimlich(驯服)和友好",等。另外,"它(小羊)真 heimlich(听话),从我的手里吃东西","无论如何,鹳是一种美丽而 heimelich(友好的)鸟。"

(c)亲密、友好,安于宁静的,等;引起一种像在家中一样的宁静和安全感。"当陌生人在你的国家伐木砍林时,你还会有 heimlich(安全感)吗?""她与他在一起感到不大 heimlich(自在)。""沿着一条树木高大、heimlich(静谧的)、浓荫密布的小路……旁边是一条涓涓流动的山间小溪。""破坏家庭的 Heimlichkeit(宁静)。""我再也找不出这样一片亲切而又 heimlich(宁静的)地方了。""我们把它描绘得多么舒适、美好、温馨和 heimlich(宁静)。""在四周由墙环绕的 Heimlichkeit(宁静中)。""一位精打细算知道如何利用微薄的收人安排好令人满意的 Heimlichkeit(家庭生活)的主妇。""这个他刚认识不久的男人现在于他似乎已经很 heimlich(熟悉)了。""信奉新教的地主在信奉天主教的属下中间感到不 heimlich(自在)。""当一切趋于 heimlich(安静)、静止,就只有夜的宁静笼罩着你的囚室。""宁

静、可爱、heimlich（亲切），没有比这儿更适宜他们休息的地方了。”“他对此一点也不 heimlich（熟悉）。”——另见（在复合词中）“这地方如此宁静、可爱，shadily-heimlich（荫凉静谧）。”“细流荡来荡去，如梦，如一首 lullaby-heimlich（亲切的摇篮曲）。”比较：Unheimlich（如下）的特别含义。特别是地区的瑞士作家斯瓦本常把它当作一个三音节词：“回到家，对伊瓦来说似乎又是一个多么 heimelich（宁静）的夜晚。” “房子里真 heimelig（安静）。”“温暖的房间，heimelig（宁静）的下午。”“当一个人内心感到自己如此渺小，上帝如此伟大时——那就是真正的 heimelig（宁静）。”“他们慢慢变得随便，彼此也 heimelig（亲切）起来。”“Heimeligkeit（亲切）友好。”“我在哪儿都没有在这儿 heimelich（自在）”。“那从遥远的地方来的动物肯定觉得生活在人群中很不 heimelig（自在），亲切。”“在这间小屋他曾常常坐在家人当中，如此 heimelig（亲切），如此幸福。”“从塔上传来哨兵的号角声如此 heimelig（亲切），他的声音如此热情。”“你睡的地方那么柔软，温暖，那么 heim'lig（舒适）。”——该词的此种形式应当作普通的词，以防轻易与词义二（如下）混淆而成为废词，失去其褒义含义。比较：“Zecks 一家都很 heimlich。”（属于含义二）“‘Heimlich’？……你对‘heimlich’怎样理解？”“嗯，……他们就好像深埋的喷泉，或一个干涸了的池溏，你走过它时，不由得会想水又会从哪儿冒出来。”“噢，我们称之为‘unheimlich’，你们却叫它‘heimlich’”。“那，是什么东西使你觉得这家人有点神秘和不可信？”[古茨科（Gutzkow）]

(d) 尤其在西里西亚（Silesia）：高兴的，兴奋的；也指天气。

(2)隐藏的,看不见的,因此别人就不了解或不知道它,秘而不宣的。Heimlich(秘密地)做某事,即背着某人;heimlich(偷偷地)溜走;heimlich (秘密)会议和任命;看别人的窘境 heimlich(暗自)高兴;行为 heimlich(诡秘),似乎要藏什么;heimlich(秘密) 恋情,恋爱,罪恶;heimlich(隐秘)的地方(我们出于礼貌应当避免提及)(见《撒母尔记》,第五章,第六节)。Heimlich(隐秘所,厕所,(见《略王记》,第十章,第二十七节)。——另:"the heimlich chair."
"投人陷阱或 Heimlichkeiten。"——"把马 heimlich(悄悄)带到劳麦冬面前。"——"对待残酷的主人要保密、heimlich(隐瞒)、欺骗、怀着恶意……对待不幸的朋友要真诚、坦率、同情并予以帮助。""你仍然不明白在我 heimlich(内心深处)最神圣的东西是什么。""
"The heimlich art(魔术)。""哪里的公开言论被禁止,哪里就会出现 heimlich machinations(阴谋诡计)。""自由是 heimlich(阴险的)阴谋家低语的口令,也是公开的革命者的响亮的战斗口号。""神圣的,heimlich(神秘的)作用。""我的根扎得很 heimlich(深),我在深深的泥土中长大。""我 heimlich(背地里)的瞎闹。""如果不把它公开地、慎重地给他,他就会 heimlich(秘密地)、不择手段地获取它。""他 heimlich(偷偷)摸摸地装了一副消色差望远镜。""我希望从此以后我俩之间再没什么 heimlich(隐瞒的)。"——发现,揭露,暴露某人的 Heimlichkeiten(秘密行径);"在我背后搞 heimlichkeit (阴谋)"……"对奇异的 Heimlichkeiten(魔术)很有研究。"

复合词见上 Ic.。特别注意其否定形式"un－":神秘可怕的、怪诞的、令人毛骨悚然的恐惧:"在他看来,如幽灵一般,令人 unheimlich(毛骨悚然)。""unheimlich(令人毛骨悚然的)、可怕的夜晚时分。""我早就有一种 unheimlich(可怕的),甚至于心惊肉跳的感

觉。""现在我开始觉得 unheimlich(害怕)"……"感到一种 unheimlich(可怕的)恐惧。""Unheimlich(令人害怕),一动不动,如一尊石像。""这种 unheimlich(令人生畏的)雾叫山雾。""这些面色苍白的年轻人真 unheimlich(令人害怕),天知道他们又想搞什么恶作剧。""'Unheimlich'指所有本该……隐藏起来但却曝光的东西。"[谢林(Schelling)]——"掩藏起神圣的东西,给它蒙上一层 Unheimlichkeit(神秘色彩)。"——Unheimlich 不常作(2)的反义词(见上)。

最让我们感兴趣的是在这一大段摘录中,我们发现在"heimlich"一词各种有细微差异的意思当中,有一个意思表明它与其反义词 unheimlich 同义(比较:古茨科的引语:"我们称之为'unheimlich',而你们却叫它'heimlich'。")总的说来,我们发现"heimlich"这个词的意思虽然不是很清楚,但主要有两大类意思:一方面,它表示那些熟悉的,令人愉快的东西;另一方面,则指那些隐秘的,看不见的东西。我们知道,"unheimlich"习惯上只被当成是第一种意思的反义词,不是第二种意思。桑德斯(Sanders)并没有告诉我们这两类意义是否有词源上的联系。另一方面,我们注意到谢林所说的话倒是让我们对这一概念有了一个新的认识,这一点我们肯定没有想到。根据他的说法,所有本该隐藏起来但却曝光的东西就是 unheimlich(令人害怕的东西)。

我们由此会产生一些疑虑,这些疑虑在我们查阅格林(Grimms)的词典后,就可以打消(1877,4,第二部分,873 页以下)。

我们可看到:

Heimlich:形容词和副词,vernaculus(本乡本土的),occultus(隐蔽的);高地德语为 heimelich, heimlich。

(P.874)涵义稍有不同:"我感到 heimlich,噢,就是不害怕。"

[3](b)heimlich 也指没有恐怖气氛的地方……熟悉的,友好的,亲切的。

(P.875:β)熟悉、亲切、毫无保留的。

4. 由"像家一样","属于家的"意思引申出类似于避开陌生人的眼光、隐秘的、秘密的诸意;这个意思又引伸出多种意义……

(P.876)"湖的左岸,一块草地 heimlich(隐没于)树林间。"(席勒:《威廉·退尔》第一章,第四节)……用于诗体中,现代口语中很少这样用……Heimlich 常与动词连用,表示隐藏的动作:"他将我 heimlich(秘密)藏在他的幕帐里。"(见《诗篇》第二十七章,第五节)。……人体的 heimlich parts(隐密处),阴部……"没有死的被重击在 heimlich parts(阴部)。"(见《撒母尔记》上篇第五章,第十二节)。

(c)对国家大事提供重要意见的官员被称为 heimlich councillors(枢密议员);按照现代用法,这个形容词已被 geheim(秘密的)所替代……"法老称约瑟夫为'知道秘密的人'"(heimlich councillor)(见《创世纪》第四十一章,第四十五节)。

(P.878)6. Heimlich 用于指神秘的,喻言式的(知识):heimlich(神秘的)意义。

(P.878)Heimlich 还有不同的意义,如不知的,无意识的……Heimlich 还有模糊的,不可知的之意……"你没看见? 他们不信我们;他们害怕菲德兰大公那张模糊的(heimlich)脸。"(席勒的《华伦斯坦军营》第二幕)

9. 上段中所表示出的隐藏的、危险的意思又进一步发展,于是"heimlich"具有了通常属于"unheimlich"的含义。于是有:"有

时，我感到像一个在夜晚走路相信有鬼的人；每一个角落都 heimlich（阴森森的），充满了恐怖。”［克林格尔（Klinger），《剧院》第三章，298 页］

由此可见，heimlich 一词的涵义向其矛盾的意义方向发展，最后恰与其反义词 unheimlich 的意义相重合。Unheimlich 在某种意义上是 heimlich 的亚种。我们估且把这一发现以及谢林对 unheimlich 所下的定义记在脑中，虽然我们现在还不大能懂。如果我们接下来继续考察有关“神秘和令人恐怖”的个别例子，这些线索就会变得明了起来。

（二）

在我们着手研究那些使我们产生强烈、明确的神秘和恐惧感的事、人、印象、事件和情境之前，首要条件显然是选择一个合适的例子并从它人手。延奇把这样的疑惑——“一个表面上有生命的东西是否真的活着，或者反过来，一个无生命的东西是否就真的不会活起来”——当作典型例子，在此他指的是蜡像、设计很精巧的玩偶或机械人给人留下的印象。此外，他还增加了癫痫发作和精神病的各种表现形式所产生的神秘和令人恐惧的效果，因为它们会使旁观者产生一种印象，即在普通的思维活动背后掩藏着无意识的、机械的活动过程。虽然我们不能完全接受作者的观点，但仍将其作为我们自已探讨研究的出发点，因为随后我们就会看出他是一位比任何人更成功地刻画出神秘恐怖效果的作家。

延奇写道：“在讲故事时，能轻易创造出‘神秘恐怖’效果的最

成功的手法是让读者不能肯定故事中的某个特别的人物是人还是机械人，而且还要让读者的注意力不直接集中在这一点上，这样就不会引他去深究这一点，从而立即就把它搞清。如果不那样，正如我们所说过的，这东西所产生的奇特心理效果会立即消散。E. T. A. 霍夫曼(Hoffman)在他奇异怪诞的小说中曾多次成功地运用了这一心理描述手法。”

这一观察无疑是正确的，它主要是指霍夫曼的小说《夜景画》(*Nachtstücken*)[①] 中“睡魔”(The Sand－Man)的故事。在这一故事中包含有奥芬巴赫(*Offenbach*)[②] 的歌剧《霍夫曼的故事》第一幕中所出现的玩偶奥林匹娅(*Olympia*)的原型。可是我认为(我想大多数读过这个故事的读者都会同意我的观点)，玩偶奥林匹娅怎么看都是个有生命的东西，但奥林匹娅并不是使这个故事产生出无以伦比的神秘恐怖气氛的唯一或甚至是重要的因素。而且虽然作家以略带嘲讽的笔触处理了有关奥林匹娅的情节，以此来嘲笑年轻人对情人的理想化，但这并没有增加作品的神秘恐怖气氛。恰恰相反，故事的主题是与之不同的什么东西，是故事以此为主题的东西，而且在关键时刻总会出现，这个主题就是挖小孩眼睛的“睡魔”。

这篇荒诞的故事以大学生纳撒尼尔对童年的回忆开始。尽管纳撒尼尔现在生活幸福，但他总是难以摆脱同深爱的父亲神秘、可怕的死亡有关的回忆。他记得有一度时期的晚上，母亲总是打发

---

① 霍夫曼(1776－1822)：德国作家，杰出的小说家，其文学创作受浪漫派影响，作品具有神秘怪诞色彩。

② 奥芬巴赫(1819－1880)：德国血统的法国剧作家。

孩子们早早上床,并且警告他们:"睡魔要来了"。果不其然,纳撒尼尔总会听到客人沉重的脚步声,然后整个晚上父亲就和客人呆在一起。他问起母亲有关"睡魔"的情况时,母亲定会否认,说根本就不存在什么"睡魔",只不过说说而已;可是他的保姆却说得头头是道:"他是一个邪恶的人,要是小孩子家不愿上床睡觉,他就会来,给他们的眼睛里撒大把大把的沙子,于是他们的眼珠就从头上崩出来,血淋淋的。然后他把眼珠装到口袋里,扛回半个月亮去喂他的小孩。他的小孩坐在巢里,长着像猫头鹰一样尖尖的嘴巴,把淘气孩子的眼睛一个个啄了吃掉。"

虽然小纳撒尼尔已经懂事,长大了,不相信"睡魔"有这么可怕,可是这种恐惧已深植在他心中。他决心看看"睡魔"究竟长什么样。一天晚上,在"睡魔"快来的时刻,他藏在父亲的书房里。他认出来者是柯佩留斯(Coppelius)律师,他是个令人讨厌的家伙。偶尔出现在家里的餐桌上,把孩子们吓得要死。他现在认定柯佩留斯律师就是可怕的"睡魔"。至于其他的情节,霍夫曼已经让我们产生怀疑:我们看到是一个极度恐慌的孩子的错乱幻觉,还是故事中真实发生的一系列事件。他的父亲和客人在闪着火焰的火盆旁工作。小偷听者听到柯佩留斯喊:"这儿有眼睛! 这儿有眼睛!"忍不住尖叫起来,暴露了自己。柯佩留斯抓住了他,要从火中取出通红的炭火粒扔进他的眼中,然后把眼珠取出扔进炭火中,这时他的父亲恳求柯佩留斯放过他,这才保住了他的眼睛。后来,小孩便昏死过去了,而且还生了一场大病。那些倾向于用理性来解释"睡魔"的人,不难在小孩的幻觉中发现保姆所讲的故事对他难以摆脱的影响。只是撒进小孩眼中的沙粒在这儿变成了从火中取出的通红的炭粒;两种东西都是要使他的眼睛跳出来。一年以后,在"睡

魔”的又一次造访中，他的父亲在书房被炸死。柯佩留斯律师从现场消失，没有留下一丝痕迹。

纳撒尼尔现在成了一名大学生，他在一个名叫吉斯皮·科波拉(Giuseppe Coppola)的流动眼镜商的身上，又看到了童年恐怖的幻影。眼镜商要他在大学城推销气压计，纳撒尼尔拒绝了，他又补充道：“不要气压计？不要气压计？还有漂亮的眼睛，还有漂亮的眼睛呢！”当纳撒尼尔发现眼镜商拿出的不过是一些无害的眼镜时，他的恐惧感减小了，于是他就买了一付袖珍望远镜。透过望远镜，他看到对面斯帕兰贾尼教授的家，发现了教授的女儿奥林匹娅，她非常美丽，可奇怪的是她总是沉默不语，而且没有表情。他很快疯狂地爱上了她，而且因此忘掉了与自己已有婚约的聪明懂事的未婚妻，克拉拉。可是奥林匹娅不过是个机械人，她的钟点是斯帕兰贾尼定的，眼睛是“睡魔”科波拉安上的。纳撒尼尔的行为使得这两个人为他们的手工制品大吵了一通。眼镜商扛走了那个没了眼睛的木偶；机械师斯帕兰贾尼从地上抓起奥林匹娅血淋淋的眼睛，扔到纳撒尼尔胸前，说科波拉是从纳撒尼尔那偷走的眼珠。纳撒尼尔又疯了，在谵妄中，他把对父亲之死的回忆与这次新的经历混在了一起，他大叫：“快！快！火环，快转！火环！——啊！快点，木偶！可爱的木偶，快点转——”然后他扑向教授——奥林匹娅的父亲，想掐死他。

纳撒尼尔从这场大病中渐渐恢复过来，最后看起来完全康复了。他与未婚妻和好如初，并打算娶她。一天他俩走过市场时，市镇厅的高塔在那里投下巨大的影子。在女孩的建议下，他们一同爬上高塔，把同他们在一起的女孩的弟弟留在下面。在塔顶，克拉拉的注意力被街上走过的一个古怪的东西吸引住了，纳撒尼尔在

口袋里发现了科佩拉的望远镜，就透过望远镜向那东西看去，立时又失去了理智。他大叫："快转，木偶！"他还要把未婚妻推下高塔，她惊叫起来，引来了她的弟弟，救下了她，把她带到安全的地方。塔上面，精神失常的纳撒尼尔还在团团乱转，尖叫："火环，快快转！"——我们知道这些话的来源。在下面聚集的人群中，闪出科佩留斯律师的人影，他突然回来了。我们可以设想：纳撒尼尔正是从望远镜里突然看到他的出现，才立刻发疯了。围观的人打算上塔去制服这个疯子，可是科佩留斯却笑着说："等一等，他自己会下来的。"纳撒尼尔突然站定，盯着科佩留斯，狂叫一声："是的！""漂亮的眼睛，漂亮的眼睛！"然后从高塔的护墙上猛扑下来。他跌落在石板路上，头骨崩裂，"睡魔"此时则消失在人群中。

我想，这个简短的故事梗概毫无疑问会使读者感到：这种神秘恐惧感直接与"睡魔"有关，即同挖眼珠子有联系；延奇所指出的"理智上的不确定感"的观点与这种效果毫无关系。对于某件东西是否有生命的不确定性（这一点毫无疑问适用于奥林匹娅这个玩偶），与这个不同的、更为突出的神秘恐怖的例子毫不相关。的确，在故事的一开始，作者就有意不让我们知道他把我们带入的是一个真实的世界还是纯粹异想天开的世界，从而让我们产生一种不确定感。当然，无论是真实的还是虚幻的，他这样做都未尝不可。如果他选择在一个充满精灵、魔鬼、鬼魂的世界里展开他的故事，正如莎士比亚在《哈姆雷特》、《麦克白》，另外还有在《暴风雨》、《仲夏夜之梦》所做的那样，我们必须服从他的决定，只要我们听从他的安排，就能把他的这种场景当作真的一样。可是这种不确定感在霍夫曼的故事发展当中消失了，而且我们发现他试图让我们也透过魔鬼眼镜商的眼镜或望远镜来看一切——或许，作者本人也

曾透过这样的仪器窥探过。因为故事的结局清楚地表明:眼镜商科波拉其实就是科佩留斯律师,[①]因此也就是"睡魔"。

因此,在此不存在任何"理智上的不确定性"。我们现在知道,我们看不到疯子想象的产物。虽然我们具有理智思维的优越性,能弄清这些想象背后清醒的事实,但这一知识丝毫也不能减少我们的神秘和恐惧感。因此,"理智上的不确定性"理论无法解释这种印象。

然而,从精神分析的经验中我们知道,担心眼睛受损或失掉眼睛是儿童最大的担忧。许多成年人仍残留着这种恐惧,对于他们来说没有任何肉体的伤痛比眼睛受伤更可怕的了。我们也习惯于说像爱惜自己的眼睛一样爱惜某样东西。对于许多梦、妄想和神话的研究告诉我们:对自己眼睛的焦虑,担心失明,常常足以抵得上对遭受阉割的恐惧。俄狄浦斯,这位神话中的罪人,刺瞎自己的双眼,这只不过是一种减轻了的阉割惩罚方式。按照以牙还牙的治罪法则,这是惟一合适的惩罚方式。我们可能会站在理性的立场,否认这种认为对眼睛的担心来自害怕遭受阉割的恐惧。认为既然眼睛是人体的宝贵器官,人们对它格外担忧自然是理所当然的。的确,我们还可进一步指出:害怕遭阉割本身除了包含这种合情合理的担忧之外,再没有什么其他意义和更深的秘密可言了。可是这种观点并没有充分说明在梦里、神话中和妄想中都可以看到的眼睛和男性器官之间的替代关系,这种观点也不能驱散对害

① 兰克(Rank)博士指出,柯佩留斯这个名字(Coppelius)与科波拉(Coppolla)有联系,而"coppella"的意思就是"坩锅",与造成纳撒尼尔父亲之死的化学实验有关;同时,"coppo"的意思即为"眼窝"。

怕遭受阉割的格外恐惧的印象，这种印象在我们心中激起了一种奇特的强烈而又模糊的感情。这种感情对于担心失掉身体的其他器官具有很强的影响。当我们通过分析神经症患者，了解了他们“阉割情节”的详细情况后，意识到这一情节在他们的精神生活中所起的重大作用后，所有的疑虑都可消除。

而且，我也不会建议对精神分析持反对意见的人以“睡魔”的故事，来支持他认为对眼睛的焦虑与“阉割情节”毫无关系的论点。因为为什么霍夫曼要将对眼睛的焦虑与父亲和死紧密联系起来？为什么“睡魔”的出现总要搅掉恋爱？他把不幸的纳撒尼尔同他的未婚妻拆开，同她的弟弟，也就是他的最好的朋友分开；他毁了他所爱的第二个对象，奥林匹娅，那个可爱的木偶；而就在纳撒尼尔又重新赢得了克拉拉，马上要幸福地与她结合时，他又逼他自杀身亡。故事中这样的，还有其他的情节，看起来是随意的、毫无意义的，但是一旦我们用实施阉割的可怕的父亲来换置“睡魔”，这些情节就变得不难理解了。①

---

① 实际上，霍夫曼对这些材料的富有想象力的处理并没有使这些成分如此混乱，我们不能不重新组织一下原来的结构。在故事中，从纳撒尼尔的童年起，这个孩子的矛盾心理把父亲的形象分裂开来，父亲和柯佩留斯的形象分别代表着两个对立面的一面。一个父亲威胁着要弄瞎他，即要阉割他；另一个“好父亲”阻止了这一行为，保住了他的眼睛。这个情节中，压抑的最强烈的部分就是希望“坏父亲”死去却表现在“好父亲”之死上，而柯佩留斯则为此负责。这一对父亲的形象在他后来的大学生活期间，为斯帕兰贯尼教授和眼睛商科波拉所代替。教授本身就是父亲系列的一员，科波拉同律师柯佩留斯被认为是同一人。正如他们以前曾一同在神秘的火盆前工作，现在他们又一道制造了这个木偶奥林匹娅；教授甚至被称为是奥林匹娅的父亲。这两件相同的事件暴露出他们就是父亲形象的分裂面：机械师和眼镜（转下页注）

因此,我们将冒昧地把"睡魔"所产生的神秘恐惧的情感归结于由儿童阉割情节而引起的焦虑。既然我们知道可以用儿时的因素(如本例)来解释这种"神秘和恐惧的"感情,我们就还想看看能否把这一观点运用到解释其他的事例当中。我们在"睡魔"的故事中,还发现了为延奇所强调的另一个主题——看似活物的玩偶。延奇认为唤醒神秘恐惧情感的格外有利的条件是:当在理智上不能确定某件东西是否有生命时,或当一件无生命的东西变得太像一件有生命的活物时。玩偶当然与儿童生活密切相关。我们记得儿童在早期做游戏时,对活的和死得东西并不是分得很清,而且他

(接上页注)商都是纳撒尼尔的(也是奥林匹娅的)父亲。在童年那恐怖的一幕里,柯佩留斯在放过了纳撒尼尔的眼睛之后,曾拧下自己的胳膊和腿做实验;也就是说,他做为一个机械师拿自己做实验,正如对待一个木偶一样。单单这一幕,看起来同"睡魔"毫不相干,却引出了另一种新的同阉割一样的东西;而且也揭示了柯佩留斯同后来的对立面,机械师斯帕兰贾尼,实为同一人,也为我们理解奥林匹娅做好铺垫。这个活木偶不过正是纳撒尼尔童年时代对父亲和女性态度的具体表现。他的父亲们,斯帕兰贾尼和科波拉实际上并不是什么新东西,不过是纳撒尼尔的那一对父亲的再生。斯帕兰贾尼说眼镜商偷了纳撒尼尔的眼睛(见上),好安在奥林匹娅头上,本来显得莫名其妙,现在对揭示纳撒尼尔和奥林匹娅为同一人提供了重要的证据。奥林匹娅正是纳撒尼尔的分裂情节,纳撒尼尔受这一情节的控制表现在他对奥林匹娅不顾一切的强烈爱慕。我们有理由称这种爱慕为自恋,也能理解为什么有些人会因此而起弃绝了真正的、外部的恋爱对象。年轻人由于阉割情节对父亲产生的不正常的依恋会使他无法对一个女人产生爱恋,这种情况的心理真理在对众多的病人的故事所进行的分析中可以得到证实,虽然它们没有大学生纳撒尼尔的故事那么离奇,但就悲惨程度而言,并不比它逊色。

霍夫曼自己就是不幸婚姻的产儿。他3岁时,父亲离开了他的小家庭,再也没有同他们团聚。根据格瑞斯巴哈(Grisebach)所写的霍夫曼的传记,作家与他父亲的关系一直是他最为敏感的话题。

们尤其喜欢把自己的玩偶当成活物。事实上,我偶尔听一位女病人宣称,到了8岁时,她还相信如果她用一种特别的目光紧紧凝视她的洋娃娃时,它们会活起来的。因此,在这个例子中也不难发现儿时的因素。但奇怪的是,"睡魔"的故事涉及儿时的恐惧;而"活玩物"的想法并不引起恐惧。儿童不害怕自己的玩偶活起来,他们甚至希望它们能活起来。由此可见,恐惧的心理在这里并不是儿时的恐惧,而是儿时的愿望,或仅仅是儿时的信念。这似乎有些矛盾,但也许仅仅是不同感觉的复合,这种复合对我们后面的阐述或许会很有帮助。

霍夫曼是在文学作品中创造神秘恐惧东西方面无以伦比的大师。他的小说《魔鬼的炼金药》(*Die Elixiere des Teufels*)里就包含许多主题,故事叙述当中所产生的神秘、恐怖的气氛都可以归结为这些内容。然而这篇小说晦涩难懂、错综复杂,使得我们很难概括一二。在故事快结束的时候,读者才知道了原来一直秘而不宣的事实,知道了事情的原委。但结果却是读者并未恍然大悟,而是陷人完全的迷惑中。作者把同类的东西堆砌得太多,结果观众虽然印象深刻,但却难以抓住整个故事的内容。我们只能满足于选择那些最突出的有关神秘恐怖的主题,并看看能否恰当地把这些恐惧也归结于幼时的因素。这些主题都与各种形式、不同程度的"双重角色"现象有关,这些"双重角色"表现为不同的形式、不同的发展程度。因此,我们发现小说中某些人物可以被认为是同一个人,因为他们看起来很相象。故事中,通过我们称之为心灵感应的方式将精神活动从一个人身上跳跃到另外一个人身上,更突出了这一关系,因此,某个人同另一个人具有了同样的知识、感情和精神。或者说,一个人将自己同别人等同起来,因此他迷惑了,不知自己

是谁，或用外来的自我置换自身的自我。换句话说，作品中出现了双重角色、人格分裂和自我置换。最后，还有同一件东西反复地出现——在连续的几代人中，不断反复出现相同的命运、相同的罪恶、或者甚至是是相同的名字。

奥托·兰克对“双重角色”这个主题曾作过透彻地研究，他深入研究过“双重角色”与镜中的影像、影子、保护神之间的联系；以及与相信灵魂的存在和对死的恐惧的联系，而且他还充分阐述了这一观念的令人吃惊的发展演变。兰克认为：“双重角色”本来是为了保证自我不受损害，如兰克所言，是“对死神的极力抗拒”；而且，“不朽的”灵魂很可能是身体的第一个“复制品”。“双重人格”的发明是为了防止自我死亡，这种发明在梦的语言中有相对应的部分，梦喜欢以复制或增加生殖器象征来代表阉割情节。[①] 这种保护自我的愿望让埃及人发明了在耐久的材料上刻下死者形象的艺术手法。这种想法萌发于无止境的自爱的土壤，源于主宰儿童和原始人的思维的最原始的自恋。但是度过这一阶段后，“双重角色”就发生了转变，从原来永生的保障者变成了神秘恐怖的死亡的预告者。

随着原始自恋情节的消逝，“双重角色”的概念并不一定也会消失，因为它可以在自我发展的后来阶段中，获得新的含义，形成一种新的特别的作用，能监视自我的其余部分，具有自我观察、自我批评和在脑子里形成一种行使自我检查的功能，我们意识到这便是我们称之为“良心”的东西。在对幻想受监视的病例的研究中发现，这种精神官能作用变得孤立，同自我中分割开来，并可为医

① 参见《梦的解析》(1900*a*, P.F.L., 4, 474)。

生所观察到。这种能把自我的其余部分当作客体对待的事实,即人具有自我批评能力的事实,使得"双重角色"的旧概念带上了新的含义,而且将许多东西归结到这一概念上,尤其是那些对属于早期的旧有的克服了的自恋性的自我批判。[1]

"双重角色"不仅包含对自我批评格格不入的东西,还包罗了许多东西:所有那些我们仍然在幻想中抱定不放的还未实现但有可能实现的未来,所有那些已被恶劣的外部条件摧毁的自我追求,所有那些滋养我们的自由意志的幻觉,但却受到压抑的冲动行为。[2]

在对"双重角色"形象所具有的明显动机进行了这样一番分析之后,我们必须承认,没有哪一种动机有助于我们理解充斥于这一概念的格外强烈的神秘和恐怖感。对病态精神活动的认识,可以让我们补充一点:这些更表象的材料也丝毫不能解释清楚自我保护的冲动,这种冲动使得自我将这些材料外在为与其毫不相干的东西。据此,神秘恐怖的特性只能来自这样一个事实:"双重角色

---

① 我相信,在诗人们抱怨人的胸中装着两个灵魂时,在通俗的心理学家们谈论人的自我表现的分裂时,他们所说的这种批判的官能与自我表现的其余部分的区分(同自我心理学的领域有关),而非精神分析学所发现的自我同无意识和受压抑的东西之间的对立。这一对对立的界限在一定程度上的确被抹掉了,这是由于受到压抑的东西的衍生物是自我表现批评官能所主要驳斥的东西。——弗洛伊德在他论自恋的一篇论文中曾详细讨论过这一重要的官能[(1914c),P.F.L.,2,89~92]。而且不久在两篇论文,《群体心理》(1921b,同上,12,161~166和《自我与本我》(1923b,同上,2,367~379)中又分别进一步扩展为"自我理想"和"超我"。

② 兰克以埃维斯(Ewers)的作品《从布拉格来的大学生》为开端,对"双重角色"进行过研究。小说的主人公曾答应过他的恋人,在决斗中不会杀死他的对手。然而在去决斗场的路上,他碰到了他的"双重角色",他已经杀了他的对手。

"这个创造物只能追溯到精神活动的最早期阶段,这个阶段早已过去,那时"双重角色"恰巧是以友好的面目出现的。正如宗教崩溃后,神祇变成了魔鬼,"双重角色"也会转变为一种可怕的东西。[海涅《流放中的上帝》(*Die Götter im Exil*)]

正如他处理"双重角色"的主题一样,我们不难看出,霍夫曼还利用了自我失调的其他形式,这些形式是对自我认识的感情正在进化过程的某些特别阶段的回复,那时自我还没有将自己同外部世界和其他人完全分开。我认为这些因素是造成神秘和恐怖印象的一部分原因,虽然要把这些因素分离出来,并准确地确定其所起的作用,并非易事。

可能不是每个人都觉得同一东西反复出现这一因素便是产生神秘和恐怖感情的根源。据我的观察,这一现象在某些条件下,同某些情况相结合,无疑会产生一种神秘恐怖的感情,而且这种感情让人回想起有时在梦境中体验过的那种无助的感觉。一个炎热的夏天的午后,我走在意大利某省一个小镇的废弃的大街上,我对这里很陌生,不知不觉我来到一片地方,那儿的特点我事后很久还记得十分清楚。那里除了小房子的窗户上女人的画像,什么也看不见,我赶紧离开这条狭小的街道,转弯走了。可是当我漫无目的又溜达了一会儿后,我发现自己又转回到了那条街上,这一次我的出现引起了人们的注意。于是我又赶快离开,可却又沿着另一条道第三次返回到了同一地方。然而这一回,我被一种感情所占据,一种只能被描述为神秘和恐怖的感情。我没有再进行进一步的探索,为自己终于又回到刚刚离开不久的市场而感到庆幸。还有一些情境同我那次的经历一样,出现不由自主又回复到同样处境的经历。虽然这些情境在其他方面而与我的那次经历不

同，但也同样让人产生一种孤立无助和神秘而恐怖的感觉。比如，一个人在迷雾重重的山林中迷了路，他一次次寻着标记或熟路走出去，但却发现一次次又回到了同一地方，这一地方的某些特征让他意识到了这一点。或者，一个人在一间漆黑的陌生的房间乱转，想找到门或电源开关，却一次次撞在同一件家具上——尽管马克·吐温曾成功的运用极为夸张的手法，将这后一种情境变得十分可笑。[①]

我们再看看另一类事情，也会很容易地看出这些本来很单纯的事情，由于不自觉的重复而具有了神秘、恐怖的气氛，使我们对本以为纯属"巧合"的东西也不得不产生了天数所定，在劫难逃的想法。打个比方，我们把外套放进衣帽间，得到一个牌号，就当是62号吧；或者我们发现在船上所住的舱号是62号，我们自然不会对这件事多在意。但若是这样两件事，本身各不关联，却接连发生——同一天里多次碰到62这一数字，或者我们注意到所有出现数字的东西里——如：地址、酒店、房间、火车车厢——都无一例外是这一数字，或所有事件中都包含着着这一数字，我们肯定会感到蹊跷不安。一个人除非是铁石心肠而且绝不相信迷信，否则定会赋予这反复出现的数字以某种神秘的含义；或许，他会把这当做上苍赐于他的寿数。[②] 假设一个人正在潜心攻读著名心理学家赫林(Hering)[③] 的著作，就在这几天时间内，他收到来自不同国家的两

---

① 参见马克·吐温《一个流浪汉在国外》，伦敦 (1880，1，107)。

② 弗洛伊德在此前一年，即1918年，刚好62岁。

③ 埃瓦尔德·赫林(Ewald Hering，1834－1918)；参见P.F.L.，2，211～212、322。

封信件，寄信者都叫赫林，然而在此之前他从未与叫这一名字的任何人有过任何交往。不久前，一位很有才华的科学家坎默雷尔(Kammerer，1919)曾试图从这类巧合中总结出规律来，以便使其失去令人生畏的神秘和恐怖的效果。我不愿意冒昧地判断他究竟成功与否。

如何才能准确地将这类相似事物反复出现所产生的神秘和恐怖效果追溯到幼儿时的心理，这个问题，我在此只能稍有触及，我倒要向读者推荐去读一读我另外一部已完成的著作，在这部书里，我对这一问题进行了详细探讨，只是叙述角度有所不同。我们可能会认识到无意识活动受"强迫性重复"原则的控制，这种"强迫性重复"源于本能的冲动，而且很可能为本能所固有，这种强迫性很强烈，它可以超越快乐原则，给思想的某些方面注入魔鬼的性格特征，而且这种强迫性在儿童的冲动中也表现得清晰可见；这种强迫性也是用来分析神经症患者的一种途径。上述情况使我们发现，凡是让我们联想到这种内心的"强迫性重复"的事物都可以被看做是神秘而恐怖的东西。

然而，现在我们该撇开这些难下定论的方面，来看一看一些毫无疑问神秘而恐怖的事例，期望通过对它们的分析来判定我们的假设是否成立。

在《多层篓圈》(*the Ring of Polycrates*)① 这个故事中，那个埃及国王惶恐地离开了他的朋友"多层篓"，因为他看到朋友的每一个愿望都立即得到满足，每一个担心都马上被好运所打消。在他看来，主人因此而变得神秘而令他害怕。他自己解释

① 席勒根据希罗多德(Herodotus)的作品写成的一首诗歌。

道：太幸运的人要担心是否会招来神仙的妒忌。这话听来似乎不甚明了，因为其含义被神话语言所掩盖。因此，我们再来看另外一个例子，这个例子没有那么堂皇的背景。在一位神经症患者的病史中，[①] 我曾讲过一位患者如何接受水浴疗法，并从中受益。然而他清楚使自己病情好转的并非水浴疗法的水起的作用，而是那个房间的环境。那个房间紧邻着一位和蔼可亲的护士。因此，他第二次去这个疗养所时，仍要求住以前的那个房间，但却被告知那个房间已住进一位老先生。听到这话他忿忿地说："但愿他早点死掉！"两周之后，这位老先生果真中风而死。我的病人认为这是一次神秘和令人恐怖的经历。如果他的气话和那件不幸的事之间相隔得时间再短些，或者他还能举出更多类似的巧合，这种恐惧感会更强烈。实际上，他可以毫不困难地列举出好多这类的巧合。不仅是他，我所观察过的每一位强迫性神经症患者都能列数出类似的经验。很久可能都没想起过的一个人，一旦想到，马上就能见到这个人，这种事屡见不鲜。要是有一天，他们说，"我很久没有某某人的消息了。"第二天，他们准会收到这个人的来信。事故或死亡在发生前都曾在他们脑中闪过。他们在提到这类事件时习惯于以最谦逊的态度，称自己有"预感"，这些"预感"往往会成为事实。

对恶毒眼光的恐惧是一种最神秘恐怖和流传最广的迷信形式，汉堡眼科医生塞利格曼曾对此做过透彻的研究。人们似乎从未对这种恐惧产生的根源表示过怀疑，任何人如果拥有某件贵重

① 参见关于遗忘神经症病例的一个脚注（1909*d*，P.F.L.，9，113～114）。

而易损的东西，就会担心遭人妒忌，这种妒忌是他自己设想身处他人地位所产生的情感在他人身上的投射。这种情感虽未用言语表达出来，但却在目光中不自觉地流露出来。当一个人由于显而易见的原因，而且特别是由于不吸引人的特征而变得令人瞩目时，其他人乐于相信这个人的妒忌心异乎寻常地膨胀起来，其强烈的程度足以使妒忌心变成行动。这样，所害怕的心理变成了危害别人的秘密意图，而且有迹象表明这种意图会接受行动的驱使。

上述的几个神秘、恐怖的例子应该属于我所称的"思想万能"的原则，这是我取自我一个病人的说法。现在我们又回到了熟悉的地方。我们对神秘、恐怖事例的分析让我们又回到了古老的泛灵论的宇宙观，这种宇宙观的特点是：认为宇宙间充满了人类的灵魂；主体对自己的精神活动过程基于自恋而自视过高；相信思维的无所不能和基于这种信仰而认为巫术的无所不能；认为各种外在的人和物所具有的魔力或超自然的力量有严格的规定；以及所有其他臆造，人在毫无节制的自恋发展阶段凭借这些臆造，企图奋力回避毫不留情的现实的禁令。我们每一个人似乎都经历过一段与原始人的泛灵阶段相对应的自身发展时期，我们每个人都不可能度过这个阶段，而不残留下一些痕迹，这些痕迹还会显现出来，每一件让我们感到神秘、恐怖的东西都是因为它触动了我们内部残留的泛灵的思想活动的痕迹，从而使这些痕迹又明白地显现出来了。①

---

① 参见《图腾与塔布》(1912－1913)第三篇。在那里，可以找到下面的脚注："在我们根据自己的判断而放弃了对思想万能的信仰和泛灵论的思维模式后，我们会给某些经验赋予神秘恐怖的感情，而这些经验却试图证实这些信仰。"(P.F.L.,13,144 注①)。

在此，我想提出两点需要考虑的问题，我认为这两点包含了对这个故事研究的要点。首先，精神分析理论认为任何情感无论其性质如何，都属于感情冲动，在受到压抑时，这种情感会成为焦虑。如果这一理论是正确的，那么在令人害怕的事例中，一定有一类，其令人害怕的因素表明是受到压抑而又重复出现的东西。那么这类令人害怕的事情就形成了神秘而恐怖的东西；而且无论这种神秘、恐怖最初是令人害怕或还带有什么其他的情感，都无关紧要。第二，如果这的确是神秘、恐怖暗含的本质，我们就能明白为什么在语言使用中 das Heimliche（熟悉的）的用法会延展到其反义词 das Unheimliche，因为这种神秘和恐惧的东西实际上并不是什么新奇或陌生的东西，而是某种我们所熟悉的、早就存在于脑子里的东西，只不过由于受到抑制而从我们的大脑中离间开来。这种同压抑的因素的联系使我们能进一步理解谢林对"unheimiliche"所下的定义：指某种本应隐蔽起来但却显露出来的东西。

现在我们要做的就是用一两个神秘恐惧的事例来验证我们的假设。

许多人都深切地体验过与死亡、死尸、死后还魂、精灵、鬼魂有关的感情，正如我们所看到的，很多现代语言只能用"一间闹鬼的房子"(a haunted house)来翻译德语"一间 unheimliche 的房子"。我们本可以以此为例开始我们的研究，或许这是最突出的一个例子，然而我们却没有那样做，这是因为这其中所包含的神秘、恐怖的东西在很大程度上与纯粹可怕的东西混在了一起，而且有一部分为其所掩盖。从古至今，我们的思想感情变化最少的，莫过于对死亡的态度了，这种态度的各种被摒弃的形式几乎没经过什么改头换面又完整地保留下来。我们的这种保守性主要基于两个原

因:我们对死亡的最初的感情反应十分强烈;还不能对死亡做出科学的解释。生物学还不能确定:死亡究竟是每一个生物不可摆脱的命运,还是仅仅是生命中有规律的,然而或许是可以避免的事件。[1]的确,在逻辑学课本中都将"人都会死"这句话作为一条一般命题的例子,但还没有人真正抓住它的内涵,我们的无意识一向(至今仍然是)对自身必死的观念无能为力。[2] 宗教仍然反驳人人必死这一无可否认的事实,提出来世的假说;世俗的政府仍然认为如果他们不提出来世的好生活是对今生今世的报偿,他们就无法维护现行的道德秩序。在我们的大城市里,随处可见招贴着宣称教人们如何同死者的灵魂沟通的演讲的海报。不能否认,在我们这些科学家当中,有很多最能干、最敏锐的人,尤其是到了晚年,得出这样的结论:这种沟通并非不可能。既然我们几乎所有的人都同野蛮人一样来思考这一问题,在我们心里还存在着对死亡的强烈的原始的恐惧,这种恐惧总是一有机会就冒出来,这也就不足为怪了。很可能,我们的这种恐惧还暗示了这样一个古老的信仰:死去的人成了生者的敌人,寻找机会要把这个人带走,同他一起分享新生活。考虑到我们对死亡一成不变的态度,我们不妨来探究一下压抑究竟起了什么变化,它是原始感情以神秘而恐怖的形式反复出现的必要条件。压抑在此仍然起着作用。所有被称之为受过教育的人表面上已不再相信死去的人能以鬼魂的样子显现,认为这是虚无飘渺的事情;而且他们对于死去的家人的情感,曾经非常

① 这个问题弗洛伊德在《超越快乐原则》(1920*g*)中做过重要论述。(参见 P.F.L.,2,316 页以下)

② 弗洛伊德在"对战争和死亡的思考"(Thoughts for the Times on War and Death)(1915*b*)一文中曾对个人对死亡的态度做过详尽的讨论(同上,12,62,79～89)。

含糊和矛盾，现在已在脑子的高层降调成为一种明确的虔敬之情。[①] 我们现在只有几句话要补充——泛灵论、巫术、魔法、思想万能、人对死亡的态度、不自觉的重复以及阉割情节等，差不多是使可怕的东西变得神秘而恐怖的全部因素。

当我们认为某个活着的人有邪恶动机时，我们也会说这个人神秘而令人恐怖。但这样说并不全面，除了指明这人的企图，我们还必须感到，这些危及我们的企图要凭借某些特别的力量来施行。一个很好的例子便是浪漫主义迷信中那个神秘的、令人恐惧的人物杰塔托雷(Gettatore)。[②] 舍费尔(Schaeffer)以敏锐的、诗人的直觉和对心理分析的深刻理解，在他的作品《约瑟夫·蒙特福尔特》中，将杰塔托雷塑造成了一个富有同情心的人物。然而，对这些神秘力量的探讨又把我们带回到泛灵论的领域。虔诚的格雷奇(Gretchen)凭直觉认为摩菲思特(Mephistopheles)具有这种神秘的力量，正是这种力量使她觉得他神秘面令人恐惧。

> Sie fühlt, dass ich ganz sicher ein Genie,
> Vielleicht wohl gar der Teufel bin.[③]
> (她揣度我就是一个精灵，或许就是魔鬼本身。)

癫痫和疯病所具有的神秘、令人恐惧的效果同上而所说的原因同出一辙。一般人在这些病人身上明显地看到了这些力量在他的同胞身上所起的作用，同时，他也隐约感到，在自己身体里的某个角落也存在这种力量。中世纪的人一直将这些疯病归咎于魔鬼

---

① 参见《图腾与塔布》(1912–1913, P.F.L.,13,122)。

② Gettatore，直译为"投掷(恶运)的人"，或"一个投(恶毒眼光)的人"——舍费尔的小说发表于1918年。

③ 引自歌德《浮士德》，第一幕第十八场。

的影响,他们的心理是正确的。精神分析就是将这些隐蔽的力量暴露出来,但也正因为此,它本身对许多人来说就变得神秘而恐怖,我对此一点也不觉得奇怪。一次,我花了好长时间,终于成功治愈了一个患病多年的姑娘,在那女孩痊愈后很久,她的母亲亲口向我坦白她对精神分析有这种感觉。

豪夫(Hauff)的童话中断肢、割下的头、齐手腕砍下的手,还有我上面提到的舍费尔的书中自己跳舞的脚——所有这些本身都具有一种古怪的神秘和令人感到恐怖的东西,尤其是在证明它们本身就可以独立活动时(如最后一例),就更是如此。正如我们已经知道的,这种神秘和恐惧是因为它们近似于阉割情节的缘故。对有些人来说,误被人活埋这个想法是最令人恐怖的了,然而精神分析却告诉我们这类令人害怕的幻想只是另一类幻想的变态形式,这类幻想原本并没什么可怕的,只是充满了感官上的快感,在此我指的是宫内生存(intra-uterine existence)的幻想。[①]

我还要再补充谈一点普遍适用的问题。严格说来，在有关泛灵论和思维器官工作模式的论述中，我们已经谈论过这一点，但我觉得这一点仍值得特别强调。这便是：当想象和现实之间的界线一旦消失，即我们一直以为是想象的东西突然出现在现实中，或某个象征具有了它所象征的全部功能，等等诸如此类的情况时，神秘和恐怖的感觉便油然而生。这个因素对我们理解巫术所引起的神秘和恐怖感很有帮助。这里而有童年时的感情成分，这种感情成分也占据了神经症患者的头脑，这种感情成分过于集中地突出了与生理现实相对的精神现实——这一特征与思想万能的

① 参见弗洛伊德在对“狼人”(1918b)的分析(P.F.L.,9,342)。

信仰密切相关。在战时这个与世隔绝的时期，我搞到了好些英文的《斯特兰杂志》（*Strand Magazine*），在这些有些乏味的内容当中，我读到一个故事。这个故事是这样的：一对新婚夫妇搬到一所带家具的房子，房子里有一张奇形怪状的桌子，桌子上刻着一只鳄鱼。到了晚上，房子里开始弥漫着一股难闻的怪味；他们俩在黑暗中跌跌撞撞，好像看见一个模糊的影子从楼梯上滚下——一句话，这故事给我们的感觉是：由于这张桌子的存在，鬼魂般的鳄鱼便在这个地方作祟；或者是这木头怪物在黑暗中活了过来，或诸如此类。这是一个很天真的故事，可它所产生的神秘和恐怖的效果却十分强烈。

我将以精神分析实践中的一个例子来结束这一系列的范例（这些例子当然不能称得上全面）。若不纯粹是巧合，这个例子为我们神秘恐怖的理论提供了很好的例证。男性神经症患者常常宣称他们对女性的生殖器感到既神秘又恐惧。这个 unheimlich（隐密）的部位却正是人类先前的 Heim（家）的入口。有句开玩笑的话“爱便是思家。”每当一个人梦见一个地方或国家，在梦中自言自语：“这个地方我很熟悉，我来过这儿。”我们可以把这个地方当作他母亲的生殖器或她的身体。在这个事例中，也表明 unheimlich（神秘而令人恐惧的）正是曾经 heimisch，即熟悉的东西；前缀“un”象征着压抑。

（三）

在这一讨论过程中，读者会生出一些疑问，现在有必要把这些疑点汇集起来，加以讨论。

不错，令人感到神秘、恐怖（unheimlich）的是隐秘的、熟悉的（heimlich－heimisch）东西，这些东西受到压抑，最后仍然显现出来，所有让人感到神秘恐怖的东西都符合这一条件。但在这一基础上收集到的一系列材料还不能使我们解决神秘、恐怖这个问题。因为我们所提出的假说是不可逆反的，不是所有符合这一条件的东西——即所有唤起被压抑的愿望和属于史前的个人或群体的已经过时的思想模式——都是令人感到神秘、恐怖的。

我们也不能隐藏另一个事实：我们在此所举的用于证明我们假说的几乎每一个例子都能找到反例来加以驳斥。豪夫童话里的断手的故事有神秘、恐怖的效果，我们将其缘由归结为阉割情节；可许多读者都会同我一样，认为在希罗多德（Herodotus）故事《拉姆西尼图斯的财宝》中，断手丝毫也没有产生神秘恐怖的效果。在这个故事中，当公主想抓住窃贼头子的手时，他却把自己弟弟的手留在了她手里。多层婪圈迅速满足埃及国王的每一个愿望令我们和国王一样感到神秘和恐怖；然而我们自己的童话中，虽然充满了心想事成的故事，却一点也没让我们感到神秘和恐惧。在《三个愿望》的故事中，那女人闻到了香肠诱人的香味，很希望自己也有一根，这个念头一动，她面前的盘子里立刻出现了一根香肠。她的丈夫对她的急性子很气恼，希望香肠挂在她的鼻子上，果然香肠就在她鼻子上荡来荡去。这一切都活灵活现，却一点也不让人觉得神秘、恐怖。童话故事非常坦率地采纳了思想、愿望万能的泛灵论观点，然而我还想不出哪个真正的童话有神秘、令人恐怖的效果。我们听说过，一个没有生命的物体，比如一幅画或一件玩偶，活起来时最能产生神秘、恐怖的效果，可是在汉斯·安徒生的故事中，家庭日用物件、家具、锡兵

都是活的，但这些东西却同神秘和恐怖相去甚远。而且我们也不能称复活了的皮革马利翁的雕像是神秘、可怕的。

僵尸和死尸复活是最神秘和恐怖的表现主题，这类东西在童话中也很普遍，但如果白雪公主再次睁开眼睛时，有谁会称之为神秘和令人恐怖呢？《新约》中记述耶稣创造奇迹让死者起死回生，这些叙述所引起的感情也与神秘和恐怖毫无关系。还有，同一事件不自觉地重复出现，能产生明确的神秘恐怖效果，但在另外的情况下却起着其他截然不同的作用。我们在前面已碰到一例，马克·吐温运用这种重复来造成一种喜剧性的效果。我们还可举出许多类似的例子。有时，这类主题也是为了达到强调等效果的一种手段。再者，沉默、黑暗和孤独所产生的神秘和恐惧感源于什么？这些因素难道不正是指出在产生神秘和恐惧的过程中危险所起的作用吗？尽管在儿童身上，这些同样的因素是恐惧感（而非神秘和恐怖感）表现的最常见决定因子。还有，在承认理智上的不确定与死亡的密切关系后，我们真的有理由说它与产生神秘恐惧的感情毫无关系吗？

因此，显然我们要准备承认：除了我们现在所列举出的产生神秘恐惧感情的因素之外，还存在其他的因素。我们可以说这些最初的结果已经满足了精神分析对于神秘恐惧问题的兴趣，剩下的事大概属于美学要探讨的问题。不过，这样一来则向怀疑敞开了大门，人们不禁会对我们的总论点的确切价值产生怀疑。我们的总论点是：神秘和恐怖感源于某种熟悉的但却受到压抑的东西。

我们已注意到有助于我们消除这些疑虑的一点：几乎所有同我们的假设相悖的例证都来自小说或虚构的文学作品。这表明我

们应当将我们实际体验的神秘和恐惧感同仅仅是我们所想象或读到的神秘和恐惧加以区别对待。

实际体验中具备产生神秘恐怖感的条件很简单，但这类事例却不多见；我想，我们会发现它与我们寻求解答的尝试恰巧一致，可以无一例外地追溯到那些为我们所熟悉但却又受到压抑的东西。但是，在这里，我们也必须对我们的材料加以分类，这一分类是重要的，从心理学的角度来看也具有重要意义。我们将通过一些恰当的例子说明这一点。

我们先来看一下同思想万能、愿望的即刻满足、损害他人的神秘力量以及死而复生有关的神秘和恐惧感。在这里，产生这种感情的条件显而易见。我们——或者我们的原始祖先曾相信这些可能都是现实，而且坚信这类事都曾发生过。我们现在不再相信这一套了，已经超越了这些思想模式，然而我们对新的观念还很不确信，旧观念仍然存在于我们心中，并且随时准备抓住机会来证实自己。一旦生活中真的发生了一些事，似乎能证实这些古老、陈旧的观点，我们便会产生一种神秘而恐惧的感觉；就好像我们在做出这样的判断："这么说，一个人真的可以凭意念就能杀死另一个人。"或者，"这么看来，死人确实还活着，还会出现在他以前活动过的地方。"诸如此类。相反，如果一个人完全彻底地摈弃了自己的泛灵论的信仰，他就不会为这类神秘和恐怖感所动。愿望恰巧得到满足，在某一地点或某一时间同样的经历神秘地反复出现，最具有欺骗性的景象和最可疑的声音——所有这些都不会令他惊惶失措，或使他产生某种被称之为对"神秘而恐怖的东西的恐惧"。所有这一切纯粹是"对现实的检验"，是表象

的物质现实。[1]

当神秘、恐惧感源自幼时的情节,源自阉割情节、孕育幻想等时,情况就不同了,但引起这类情感的实例在现实生活中并不常见。实际经验中,产生这种情感的大都属于第一组(前一段中讲到过)。这两组之间的区别在理论上是十分重要的。在源于儿童情节的那一类神秘、恐惧中,不牵涉生理现实的问题,而与心理现实有关。与神秘而恐怖的感情有关的是对某种思想的压抑和受压抑的这部分内容的重现,而并非不再相信这些内容存在于现实中。我们可以说,在前一种情况里,受到限制的是一种特别的概念内容,而在后一种情况里,则是对(生理)现实的信仰的压抑。不过,这个词语(生理现实的信仰)无疑延展了"压抑"这个术语的本义。为了更确切,我们还应该考虑到在这里可以觉察到的心理区别,指出文明人(或多或少)处于克服了(而非压抑了)泛灵论的信仰的状态。由此,我们可以总结如下:当受到压抑的幼时情节因某种印象而复苏,或者,当已被克服的原始信仰似乎又得到证实时,我们便

① 既然"双重角色"的神秘恐怖效果也属于这类情况,观察一个人对突然间碰到自己的形象会产生什么效果,将是非常有趣的事。E. 马赫(Ernst Mach)在他的作品《感觉之分析》(1900)第三页中叙述了两例这样的观察经验。一次是,他突然意识到面前那张脸其实正是自己时,他大吃一惊;另一次是,在公共汽车上,他十分看不起一位假想的陌生人的脸,心想,"现在上车的那个教员看起来多寒伧。"而这人实际上正是他本人。——我也有一次相似的经历。一次我独自坐在自己的火车包间里,火车猛地剧烈抖动一下,把旁边盥洗室的门甩开了,一位身穿礼服,头戴礼帽的老先生走了进来。我以为这人在离开那间隔着两间包间的盥洗室时,误进了我的包间。我跳起来打算引他出去,立刻吃惊地意识到这个闯入者不是别人,正是我自己。我还记得我当时是多么不喜欢他的外表。因此,由于被我们的"双重角色"吓了一大跳,我和马赫都没有能够认识到这一点。然而,我们对他们的厌恶难道不会是我们对感觉到"双重角色"是某种神秘而令人恐怖的东西的原始反应的残余吗?

会体验到神秘而恐惧的情感。最后,我们不能让我们对顺利的解决问题的方法和对简洁的阐述的偏爱而无视这样一个事实:这两类神秘而恐怖的经验并不总是能够严格区分开来的。如果我们认识到原始的信仰总是与幼时情节紧密相关,而且,实际上它是建立在后者的基础上的,我们就不会因为两者之间的界线常常是模糊的而过分惊讶了。

文学作品、故事以及创作性作品中反映的神秘而恐怖的东西的确值得专门讨论。这一类恐惧的范围比现实生活中的恐惧更为丰富,因为它不仅包含了后者的全部,而且还有其他的、在现实生活中找不到的东西。被压抑和被克服之间的差别只有经过彻底的改动才能移置到小说中让人感到神秘而恐怖的东西上,因为幻想世界的效果依赖于这样一个事实:幻想的内容并不接受现实的检验。因此,我们便得出一个有些自相矛盾的结果:首先,小说中许多并不神秘恐怖的东西如果发生在现实生活中,就会产生神秘恐怖的效果;其次,小说中产生神秘恐怖效果的手段比现实生活中多得多。

富于想象的作家有许多自由,其中之一便是他可以选择表现什么样的世界,因而这个世界或者恰巧是我们所熟悉的现实,或者在某些细节方面,随着他的心愿与我们所熟悉的现实相背离。无论如何,我们只能接受他的安排。例如,在童话故事中,作家从一开始就将现实世界抛在了一边,而直截了当地采用了泛灵论的信仰系统。心想事成、神秘的力量、万能的思想以及无生命物有了生命——所有这些都是在童话中很常见的成分,但却不会产生神秘、恐怖的效果。因为正如我们已经知道的,只有在判断方面出现冲突时,才会激起这种感觉。这种判断冲突指我们不知道那些已被

"克服"了的东西，那些被认为是不可信的东西是不是真的不可能；这个问题从一开始就为童话世界的假设性的背景所排除。由此，我们看到，童话故事为我们提供了与我们对神秘恐怖的假设相矛盾的大部分内容，从而证实我们的观点的第一部分，即在小说中，许多并不神秘、恐怖的东西如果发生在现实生活中就会变得神秘而可怕。在这类故事中，还有其他一些起作用的因素，这一点我们在后面会简单提及。

有创造力的作家也可选择一种虽比童话背景真实，但却与真实世界不相同的背景，承认超精神的实体，如魔鬼，或者死人的幽灵等的存在。只要他们存在于自己的诗的现实里，这些人物就失掉了他们本来所具有的神秘而恐怖的色彩。但丁的《地狱篇》中的鬼魂，莎士比亚的《哈姆雷特》、《麦克白》或《裘力斯·凯撒》中的幽灵可能够阴郁可怕的了，但他们其实并不比荷马史诗中众神快乐的世界更神秘和令人恐惧。我们让自己的判断适应作家加给我们的想象的真实世界，认为鬼魂、精灵、幽灵存在于他们的世界是理所当然的，正如我们生活在客观世界中一样。这样，我们便不会有一丝神秘和恐惧的感觉了。

一旦作家假装在通常的现实里行动时，情况就改变了。在这种情况下，他也接受了所有在现实生活中能产生神秘和恐怖情感的条件。一切在现实中会产生神秘和恐怖效果的东西在他的故事中也会有同样的效果。只是，在这种情况下，他甚至可通过让事实上从未或很少发生的事出现在自己的作品中，从而增强效果，把这种效果比在真实生活中夸大几倍。在某种意义上，他这样做是把我们出卖给我们在表而上已经超越了的迷信观念；他欺骗了我们，向我们保证他讲述的是清醒的事实，而实则违背了真实性。我们

对他这些虚构的东西的反应就像我们对真实经验的反应一样。等到我们看穿了他的把戏，已为时太晚，作家的目的已经达到。可是我得补充一点，作家的成功并非不掺任何杂质。我们会感到不满，怨恨他欺骗了我们。在读罢施尼茨勒(Schnitzler)的小说《预言》和其他类似的近乎超自然的东西后，尤其有这种感受。然而，作家还可使用许多方式来避免我们产生反感，同时争取更多成功的机会。他可以让我们长时间对他所表现的世界的确切性质毫不知情，或者他会从头至尾狡猾地、巧妙地避免提供有关这一点的任何信息。总而言之，这又证实了我们的观点的第二部分——小说具有的产生神秘、恐惧的感情的机会比现实生活多。

严格说来，所有这些不同感情的复合只同那一类源于被克服的思维形式的神秘和恐惧有关。而源自受压抑的情节的那一类神秘与恐惧感则更为持久，而且无论在现实体验中还是在小说中都同样有力和强烈。只有一处例外。属于第一类的神秘和恐惧感，即源于被克服了的思维方式的神秘和恐惧感，不仅在现实生活中具有这种特征，而且在小说中，只要其以现实生活为背景，同样具有这一特征；但是当小说的背景是随意虚构的，就易失去这一特征。

显然，我们对作家所享有的不按一般语言规则行文的自由和特权的可能性阐述的还不够透彻，作家正是通过这种自由和特权来引起或排除某种神秘和恐惧的感情。总的来说，我们对现实经验采取一种始终如一的被动态度，我们的态度受物质环境的影响，但是讲故事的人对我们却有一种奇特的指导力：他使我们处于某种情绪，从而引导我们感情的流向，在一个方向上把它堵上，使它流向另一个方向。这一切并不新鲜，美学界的学者们无疑早已彻

底地考虑过这一点。为了要解释某些与我们提出的有关神秘和恐惧原因理论相矛盾的事例，我们不由自主偏离到了美学这个领域。因此，现在我们得回过头来，看看那几个例子。

前面已经问过为什么在《拉姆西尼图斯的财宝》这个故事中，断手并没有产生像豪夫的故事中那只断手那样产生神秘和恐惧的感情。由于我们已经认识到源于受压抑情节的神秘和恐惧感较之另一类的恐惧更为持久，这个问题现在似乎就显得更为重要。答案很简单，在希罗多德的故事中，我们的思想更多地集中在狡猾的窃贼头子上，而非公主的情感上。公主可能会产生一种神秘恐惧的感情，的确，她很可能吓昏过去；但我们没有这种感觉，因为我们处在窃贼的位置上，而不是在公主一边。在内斯特洛伊(Nestroy)的闹剧《四分五裂的人》(*Der Zerrissene*)中，作家运用另一种手法来避免产生神秘而恐怖的印象。剧中，那个逃跑的人，确信自己杀了人。他抬起一扇扇活动天窗，而每抬起一扇天窗，就看见他认为已被他害死的人的鬼魂从里面升起。最后，他绝望地叫道："我不过只杀了一个人，怎么出来这么多可怕的鬼？"我们知道这一幕前面的情景，所以不会犯他这样的错误，因此，对他来说肯定是神秘、恐怖的东西，对我们却是一种强烈的喜剧效果。即便是"真正的"鬼魂，如奥斯卡·王尔德的《坎特维尔的鬼》，一旦作者开始对它冷嘲热讽以此自娱，对它随意处置，也就失去了所有产生至少是可怕感的力量。因此，我们看出在小说世界中，感情效果是多么独立，它可以存在于主题之外。在童话故事中，恐惧感——包括神秘恐惧感——都被排除掉了。我们理解这点，因此这也是为什么我们对在童话中发现的产生这种感情的机会不预考虑的原因。

至于沉默、孤独、黑暗的因素，我们只能说它们是产生儿童焦

虑的实际因素，这种焦虑是大多数人从未能完全摆脱的。这个问题我在另外的地方已从精神分析的角度对其进行过探讨。[①]

① 参见弗洛伊德在“三篇随笔”(1905*d*)有关儿童对黑暗的恐惧的讨论(P.F.L.,7,147 注①)。

17世纪附魔神经症病例

（1922）

介　绍

对患有神经症的儿童进行的调查表明：这些患儿用肉眼就能看见的很多东西，成年人却必须经过艰苦的调查研究才能认识到。我们可以设想：几个世纪前的神经症也是类似的情况，只是我们要做好思想准备，识别出这种病症，因为那个时候对这种病的提法不可能是"神经症"。我们在当今非心理时代看到神经症有时会以癔症，即官能性疾病的伪装出现，因此，几世纪前的神经症以恶魔附体的症状出现也不足为奇。我们知道，以沙可（Charcot）为首的几位作者从现存的古代文艺作品中找到了对附魔症状的记载，将这一症状称为歇斯底里（癔症）。倘若人们对当时这些病例的病史给以足够重视，其实不难看出这种癔症与现代神经症的病情其实是一样的。

那个黑暗时代的恶魔附体观念还是战胜了所谓"精密"科学时代强调肉体的观念。附魔症的症状与现代神经症相同，为了解释后者我们又一次求助于超自然力量。在我们看来，恶魔就是卑鄙、邪恶的愿望，是受到否定、被抑制的本能冲动的衍生物。对于中世纪对这些现象所做的解释，我们只是放弃了将这些现象投射到外部世界的做法，而将现象的起源归结于病人的内心世界。

(一)画家克里斯托夫·海兹曼的故事

首先我要感谢维也纳帝国产权图书馆[1]前馆长、枢密顾问帕耶·特恩博士,承蒙他为我提供机会研究这份17世纪附魔神经症的病历。他在帝国图书馆发现了一份来自马里亚泽尔[2]的手稿,上面详细记载了由于圣母玛丽亚的干预,一个人奇迹般地解除了他同魔鬼签订的契约的故事。这个故事与浮士德的传说十分相像,所以引起了他的注意。于是他着手编辑这份材料,想将它完整地出版。帕耶·特恩博士后来发现,这个赎了罪的人有过突发性惊厥和幻觉,他便向我征求医学方面的意见。我们两人达成了协议,各自发表自己的调查报告。借此机会,我感谢他独到的建议以及在研究手稿过程中为我提供的种种帮助。

对这一附魔癔症病史的研究得出了不少很有价值的结果,而且这些结果并不需要多做解释,就像找到了纯金属矿脉一样,如果换在别的地方,要得到这种矿石就得艰苦地冶炼。

我手头有一份手稿的复印件。整个文件分为截然不同的两个部分,一部分是神职人员用拉丁文编写的报告,另一部分是病人用德语写的日记片断。前者在前言之后记叙了奇迹发生的过程,后者并没有引起教会的重视,但对我们却颇有价值。它在很大程度上证实了我们对这种病症的猜测,从而得以做出判断。我们还应该感谢神父们对文件的妥善保存,虽然这份文件并没有为他们提

[1] 司法机关记载不动产资料的图书馆,现已归入奥地利国立图书馆。

[2] 著名香客朝圣地,在维也纳西南80英里处。

供什么有力的论据，相反却削弱了他们的论点。

这份手稿订成一本小册子，标题叫做《圣母殿堂胜利纪念》(*Trophaeum Mariano-Cellense*)。在具体讲它的内容之前，我有必要先引述一段前言中的介绍。

1677 年 9 月 5 日，画家克里斯托夫·海兹曼，巴伐利亚人，被人送到马里亚泽尔。他身上带着波腾布伦(在下奥地利州)乡村牧师的介绍信。① 信中说他在波腾布伦住过几个月，靠绘画谋生。8 月 29 日他在教堂里突然发生惊厥，此后接连几天未见好转。波腾布伦的地方行政长官审问了他，试图查明他有什么麻烦事，是否与魔鬼有什么不可告人的勾当。② 对此画家承认说，9 年前，他在艺术上一蹶不振，难于维持生计，便在魔鬼的 9 次诱惑下屈服了，同魔鬼签订了卖身契约，同意 9 年之后，自己的肉体和灵魂都属于魔鬼，本月(即 9 月)24 日契约到期。信中还说这个不幸的人对此忏悔。他确信只有马里亚泽尔的圣母之灵才能迫使魔鬼交出这份用血书写的契约，拯救自己。出于这个原因，乡村牧师贸然将这个“可悲而无助的人”(原文为拉丁语)托付给马里亚泽尔的神父，以求得他们善心相助。

以上便是波腾布伦的乡村牧师利奥波德·布朗 1677 年 9 月 1 日记叙的故事。

现在我们来分析一下这份手稿，它包括三部分内容：

---

① 无一处提到画家的年龄，根据上下文猜测他在 30 到 40 岁间，可能是 30 出头。我们在后面可知道他死于 1700 年。

② 我们在这里只顺便指出这种可能性，即对病人的这种盘问给他以“暗示”，使他幻想同魔鬼有过契约。

1. 扉页上印有两幅彩图,分别是签订契约和在马里亚泽尔神殿赎罪的场面。后面一页上有8幅彩图,分别是魔鬼后来几次出场的情景。每幅画都配有德文书写的简短说明。这些画不是原作,只是复制品,不过可以肯定是克里斯托夫·海兹曼原画的精确复制品。

2. 用拉丁文书写的《圣母殿堂胜利纪念》正文出自神职人员之手。编者在最后署名"P.A.E",另外附有4行文字介绍了编者生平。全文末尾是圣兰伯特修道院院长基利恩出具的证明,证明手稿及图片与档案中保存的原件完全一致。证明的笔迹与编者的不同,落款日期是1729年9月9日。文中没有提到《纪念》写于哪一年,我们不妨设想该文与基利恩院长的证明写于同一年,即1729年。另外,正文中提到的最后一个时间是1714年,我们也可以设想文件写于1714和1729年之间。画家于1677年赎罪,也就是说在37—52年之后编写的这份文件使这一奇迹免于湮没。

3. 画家用德文写的日记从他在神殿赎罪写到第二年(即1678年)1月13日。日记穿插在《纪念》正文几近结束的地方。

《纪念》正文的核心部分是以下两段文字:波腾布伦乡村牧师利奥波德·布朗的介绍信(日期为1677年9月1日),以及马里亚泽尔修道院院长弗朗西斯科和圣兰伯特修道院院长的报告中对病人奇迹般治愈的经过介绍(日期为1677年9月12日,比介绍信仅晚十几天)。署名为"P.A.E"的编者所作的序,把这两段内容融为一体,另外还加入了一些较次要的段落起连接作用。最后编者还撰写了这位画家后来的情况,这段文字是以1714年调查的结果为

依据的。[①]

所以《纪念》中有三次讲到了画家先前的情况:(1)在波腾布伦乡村牧师的介绍信中;(2)在弗朗西斯科院长的正式报告中;(3)在编者前言中。比较这三处陈述的情况就会发现一些不符之处,这对我们的研究起到了非同小可的作用。

现在我可以接着讲画家的故事。他在马里亚泽尔长时间忏悔和祈祷之后,魔鬼化作飞龙,在圣母诞辰 9 月 8 日午夜出现在圣殿,把血书的契约交还给他。后来我们意外地发现,克里斯托夫·海兹曼的故事中提到了与魔鬼签的两份契约——第一份是用黑色墨水写的,后面一份是血书。祛除魔鬼一幕中提到、扉页彩图上也可看到的,都是血书,即第二份契约。

在这点上我们不禁对这些神职撰写人的可信程度产生疑问,似乎不该在这纯属教会迷信的产物上浪费精力。《纪念》中说有好几位教士共同祛除了魔鬼,还提到了每位教士的名字,魔鬼出现在圣殿时他们也都在场。如果假定这些人还亲眼看到了魔鬼化作飞龙把血书还给画家,我们就得面对一系列不妙的猜测,至少是这些人集体产生了幻觉。但弗朗西斯科院长的证明打消了我们的疑虑,他没有讲在场的教士看到魔鬼,恰恰相反,文中清清楚楚地说:画家突然挣脱了扶着他的教士,冲到圣殿的一角。在那个角落里他看到了魔鬼的幻象,回来时手里拿着血书契约。

这实在是奇迹,毫无疑问,圣母战胜了撒旦,只可惜好景并不长。我们再一次感谢神职人员没有隐瞒事实。短期停留后画家就离开马里亚泽尔去了维也纳,住在他已婚的姐姐家,当时他已经完

① 从这一点似乎可看出《纪念》写于 1714 年。

全康复。10 月 11 日他又犯了病,有几次还很严重,这些都在他的日记中有所记载,日记到 1678 年 1 月 13 日中断。他的病症有幻觉、有意识丧失,这中间他看到了各种东西,经历了各种感受,发病时伴随着剧痛,一度下肢还瘫痪了。不过这次折磨他的不再是魔鬼,而是基督和圣母本人。尤为突出的一点是:这些圣人对他施加的惩罚并不比他前一次因同魔鬼非法交易遭到的惩罚轻,他在日记中把这新一轮的折磨又归为魔鬼的幻象。1678 年 5 月画家再次回到马里亚泽尔时,悲叹这些 maligni Spiritûs manifestationes(邪恶精灵的表象)。

他对神父们解释说:他这次回来是要向魔鬼要回更早签下的一份契约,是用墨笔写的。[①] 于是圣母和虔诚的教士们又一次帮助了他,使他的祈祷得到了满足。至于这次是如何实现的,文中没有说,只是简单讲道:quâ iuxta votum reddità(祈祷实现,契约收回)——他再次祷告,索回了契约。这以后他完全解脱了,自己也成为一名虔诚的教士。

我们还应当指出:尽管编者有明显的倾向性,但他毕竟没有背弃记录病史所必须的真实性。祭司团中的修道院 1714 年对画家嗣后情况进行了询问,其结果也记载到了文件中。普罗温恰利斯神父的报告中说,教友克里索斯托穆斯(即画家)后来反复受到魔鬼诱惑,企图再次与他签约。但这种情况只在他"多喝了几杯"时才会发生,上帝的感化使他每次都能战胜这种诱惑。1700 年,教友克里索斯托穆斯因潮热病"平静而安详地"死于摩尔多的诺伊斯

---

① 这份契约签于 1668 年 9 月,到 1678 年 5 月,已签了 9 年半,早已过期。

塔特修道院。

（二）与魔鬼签约的动机

如果把与魔鬼签约看做是一例神经症，我们首先关心的问题就是签约的动机。而签约的动机与诱发这一动机的因素有着密切联系。为什么会有人同魔鬼签约呢？不错，浮士德曾轻蔑地问："可怜的魔鬼，你能给我什么？"（《浮士德》第一幕第四场）。但在这个问题上他错了。魔鬼用来换取不朽灵魂的东西很多，都是凡人看重的：财富、化险为夷的能力、征服人类和自然的魔力、特别是享受——对美色的享受。在同魔鬼签订的契约中通常特别提到这些交换条件和魔鬼应履行的义务。[①]那么，克里斯托夫·海兹曼是出于什么动机签约呢？

奇怪的是，他的动机并非出于这些自然的欲望。我们只要看看他在魔鬼幻象后面附写的说明，就可以消除疑虑。例如，第三幅幻象后面的文字说明是这样的："在一年半的时间里，他第三次以这副令人生厌的模样出现在我面前，手里拿着一本写满魔法和妖术的书……"从魔鬼后来一次幻象画的说明中我们知道：魔鬼忿怒地指责他把"前面提到那本书烧毁了"，还威胁他说，如果不把书交回来，就把他撕成碎片。

第四幅幻象图上魔鬼拿了一只黄色的大钱袋和一大枚达克特

---

① 《浮士德》第一幕第四场："在今生绝对服从你的命令，你可颐指气使一点也不停；但是我们假使是到了来生，那你就要成为我的佣人。"（参见郭沫若译《浮士德》第 29 页）

金币，对他许愿说他想要多少钱都可以随时得到。但画家却自豪地说自己“决不接受这种东西。”

还有一次魔鬼诱惑他去尽情享乐，画家说“这次魔鬼确实得逞了，但没过3天我就赎了罪。”

既然画家拒绝了魔鬼提出的魔法、金钱和享乐，不肯接受这些条件，我们就更迫切地想知道：画家在同魔鬼签约时究竟想得到什么。他与魔鬼的交易必然是出于某种动机的。

在这个问题上，《纪念》也为我们提供了可靠的资料。画家一度很沮丧，不能或者不愿正常工作，又为生计焦虑，就是说他患了忧郁症，无法工作，自然会为前途担忧，可见这是一例精神病。画家本人在对一幅魔鬼插图的说明中也把这种病症称为忧郁症（“我应该转移注意力，摆脱忧郁”）。我们手头的3份材料中，乡村牧师的介绍信上只是提到了忧郁的表现：“他由于艺术上不见进展、前途渺茫而沮丧”。而第二份材料，即弗朗西斯科院长的证明中还讲了这种情绪产生的原因，“父亲的死使他沮丧”。编者前言中也讲了同样原因：“他因为父亲的死感到沮丧”。就是说，父亲死后他便陷入忧郁状态。这时魔鬼来到他身边向他询问何以如此沮丧、忧伤，并许诺要“从各个方面帮助他、支持他”。[①]

因此，此人同魔鬼签约只为从忧郁中得以解脱。只要了解这种病症对人的折磨，况且无药可医，任何人都会说画家的动机是好的。但故事讲了这么久，没有一个人能猜到与魔鬼签订的契约（共两份）措词是怎样的。

契约中有两点让我们大为吃惊。其一是两份契约中都没提到

① 扉页上第一张图及其文字说明魔鬼是以“忠厚的平民”形象出场的。

魔鬼应尽什么义务来换取画家永远的自由，反而提出一个要求要画家必须满足魔鬼。这在我们看来很不合逻辑、很是荒唐，画家要出卖灵魂，但不是为从魔鬼那里得到什么好处，而是要换取魔鬼对他的差役。不过画家尽的义务更为奇怪。

第一份墨写的契约内容如下："我，克里斯托夫·海兹曼，签署本契，以立誓约，9年之内为此魔鬼的真身儿子。1669年。"

第二份血书的契约如下："克里斯托夫·海兹曼立此誓约，愿做此撒旦的真身儿子，9年后肉体与灵魂均属于他。1669年。"

如果我们把契约中画家应尽的义务理解为魔鬼对画家尽的义务，就不会感到惊讶了，这难以理解的契约也就含义明确，能够自圆其说了。这可以理解为：魔鬼在9年中充当画家死去的父亲，9年之后按照此类交易的惯例，画家的肉体和灵魂都成为魔鬼所有。驱使画家与魔鬼签约的想法似乎是这样的：父亲的死让他沮丧、丧失工作能力。只要找到一个替身父亲，他就可能重获失掉的一切。

一个人如果因为父亲之死而陷入忧郁，那么他一定是深爱着他父亲，很奇怪他竟产生了让魔鬼代替他深爱的父亲的想法。

（三）魔鬼充当父亲替身

头脑清醒的评论家恐怕都不会接受这种解释，因为这并不足以把契约的含义解释清楚。他们对此有两点反对意见。

首先他们会说没必要把契约理解为双方义务都列在其中的合同文件。相反，他们认为其中只规定了画家的义务，而魔鬼的义务没做说明，只是"寓含在其中"：画家受到两方面约束——先是给魔鬼当几年儿子，死后再完全属于魔鬼。如果这样，我们的结论所依

据的前提之一就不能成立。

第二条反对意见是我们不能说明强调"魔鬼的真身儿子"这一说法是合情合理的。这不过是一个常用的表达方式,大家都可以像神父那样做出解释。他们在把文件译成拉丁文时并没有提到契约中讲的亲缘关系,而只是说画家把自己拍卖(mancipa vit)给了魔鬼,自愿过邪恶的生活,拒不承认上帝和圣三一。为什么不接受这种明显又自然的解释呢?[①] 实际情况只是一个人受不了忧郁症的折磨,所以与魔鬼签约,非常相信魔鬼的治病能力。至于他父亲的死与忧郁症并不相关,造成忧郁症的还可能是别的原因。

这些说法都很有道理,也很有说服力。人们又一次指责精神分析学把最简单的事情复杂化,无中生有地提出玄秘和问题,对无关紧要的细节大作文章,还以此为基础得出深不可测、稀奇古怪的结论。即使我们指出:拒绝我们这种解释会忽略许多突出的类比,还会切断我们在此病例中可以证明的微妙联系,那也是没有用的。我们的对手会说这些类比和联系其实并不存在,只是我们凭空编造出来的乌有之物。

我不想套用"开诚布公地说"或"坦诚地说"来引出我的回答,因为根本不需要预先做什么声明,我们就应该是坦率诚恳的。我只想简单地说:我很清楚,不相信精神分析思维方法的读者根本不可能因读过17世纪画家海兹曼的病例就相信了此方法,我也不想借此病例说明精神分析法的正确性。恰恰相反,我先假设这种方法站得住脚,然后用它来解释画家的附魔神经症。这样做的理由

---

① 实际上,考虑到签约的时间和为谁而签,我们有必要不带偏见地阅读理解全文。文中的含糊不清处可以作为我们讨论研究的出发点。

是:我们对神经症本质的一般研究都是成功的。我们可以毫不自夸地说,即使我们最迟钝的同事和同龄人,如今也已认识到,不求助精神分析,就无从认识神经症。正如奥德修斯在索福克勒斯的悲剧《菲罗克忒忒斯》(*Philoctetes*)中承认道:"只有拿到这些弓箭才能攻下特洛伊。"

如果我们把画家同摩鬼签约看成神经症患者的幻觉这一说法是正确的,我们就完全可以理直气壮地用精神分析法来解释这一契约。再小的暗示也有其含义和作用,在我们探讨神经症的致病原因时更是如此。当然,我们应该尽量避免过高或过低地估价这些细节,而这取决于我们对这些细节的信赖和运用程度。如果一个人既不相信精神分析,又不相信魔鬼,他就只有随心去看待画家的病例了,或是想出他自己的解释,亦或是找不出其中有什么值得解释的地方。

现在让我们再回到前面的设想,即画家卖身的魔鬼就是他父亲的一个替身。这是由于魔鬼第一次出现时的样子像一个诚实的老人,蓄棕色胡子,穿红色披风,右手拄着一根拐杖,旁边跟着一条黑狗。[①] 魔鬼后来的样子一次比一次更恐怖,可以说更像神活中描述的样子:长着鹰爪和蝙蝠翅膀,头上还有角。他最后一次出现在神殿时是飞龙的形象,本文后面我们还会谈到魔鬼外形的一处细节。

选魔鬼做爱父的替身,这在一开始听起来确实荒诞。不过有许多事实向我们证明:这一设想不足为怪。首先,上帝就是父亲的替身,或者确切说是一位倍受颂扬的父亲形象,也可以说上帝是童

① 在歌德的《浮士德》中,一条这样的黑狗变成了魔鬼。

年时代见过、遇到过的父亲的再版，是每个人童年记忆中父亲的再版，是史前人类对原始游牧部落中父亲形象的再版。后来人们认识的父亲并不是那么崇高，但童年时代构想的父亲形象依然存在，并和世代继承下来的对原始父亲的记忆融在一起，形成了上帝这个概念。我们通过对个人的生活分析知道：一个人与父亲的关系从一开始，或者至少是开始不久就是矛盾的。就是说这种关系中包含着一对不同性质的感情冲动，其一是爱戴和屈从，其二是反对和违抗。我们认为这种矛盾同样支配着人类与上帝的关系。儿子对父亲的渴望、惧怕和违抗形成了无法消除的冲突。我们以此为出发点，对宗教的重要特征及其主要变迁试做解释。

至于魔鬼，我们知道他被当作上帝的对立面，但性质上与上帝很接近。魔鬼的历史不像上帝的历史研究得那么清楚；也不是所有的宗教中都有魔鬼，都把上帝的敌人看做魔鬼，而且在个人生活中，魔鬼的原型迄今还是模糊不清的。但有一点可以肯定：一旦有新的神灵出现并取代了原来的神灵，原来的神灵就变成了魔鬼。当一个民族征服了另一个民族时，被征服者的神灵也被推翻，成为征服者眼中的魔鬼。据基督教神话记载，基督教中的妖魔，也就是中世纪的魔鬼，本身就是堕落的天使，也有神灵的性质。我们不必作过多分析就能猜到：上帝和魔鬼本来是一体的，后来分裂为具有相反特征的对立体。早期宗教中上帝本身仍具备所有可怕的特征，后来这些特征结合起来形成了上帝的对立面。

这个例子就说明了我们熟悉的一个过程：具有矛盾对立成分的概念最终分裂为针锋相对的两个概念。在上帝的原始特性中包含着一个对立面，这个对立面支配着个人与父亲的关系。如果仁慈、公正的上帝是他父亲的替身，那么对父亲的敌视——憎恨、恐

惧和斥责都体现在魔鬼身上就不奇怪了，所以父亲看来是上帝和魔鬼两个形象的原型。原始的父亲可能是极恶的，更像魔鬼而不像上帝，这一事实也给宗教留下了不可磨灭的印记。

的确，要想从个人的精神生活中揭示出这种认为父亲像恶魔的概念的影迹，并不是容易的事。小男孩画漫画和古怪人物时，毫无疑问是在嘲笑父亲；男女都害怕的夜间盗贼也是父亲形象派生出来的。[①] 患动物恐惧症的儿童所害怕的动物，和原始时代的图腾动物一样，通常也是父亲的替身。但最清楚地证明魔鬼是父亲的翻版、可作父亲替身的事例，莫过于这位 17 世纪画家的附魔神经症病例了。因此我在本文一开始就交待：这种附魔神经症病例给我们提供的是纯金属，是需要从后来的神经症病例中艰苦分析研究才能得出的，如同从原矿石中提取纯金属。[②] 进一步分析画家的病情，我们会更加相信这一说法。一个人在父亲死后变得抑郁，失去工作能力，这本不罕见。我们可以推断：这个人曾经深深眷恋着自己的父亲。这也提醒我们，严重的忧郁症经常表现为精神上病态的悲哀。[③]

---

① 在人们所熟悉的“7 只小羊的故事”中，狼爸爸以盗贼形象出现。

② 我们在分析工作中，很少发现有人把魔鬼作为父亲替身。这一事实可能表明；对于前来接受精神分析的人来说，魔鬼这个中世纪神话中的人物早已过时。早期虔诚的基督徒既要相信上帝又有义务相信魔鬼，为了更加靠近上帝，他有必要相信魔鬼的存在。受到诸多因素影响而发展起来的怀疑论观点，首先主要影响到魔鬼本身。

如果我们大胆地把这种魔鬼充当父亲替身的观点应用于文化发展史，我们对中世纪的审巫案便有了一个新的认识。欧内斯特·琼斯在他关于噩梦的论著中讲述巫婆时已提出这种看法(1912)。

③ 关于这一点和下文中的观点，请参看“悲伤与忧郁”(1917*e*，P.F.L.，2，251 页以下)。

我们的分析推理到此无疑是正确的，但如果进一步推论说父子间仅仅是一种相互眷念的关系就错了。正好相反，一个人对父亲的态度越是矛盾，父亲之死带给他的悲哀就越容易演变为忧郁症。强调这种矛盾关系，我们就能在分析画家的附魔神经症时认识到是画家贬低了父亲。如果我们对画家克里斯托夫·海兹曼的情况了解得多一些，就能很容易地推出这一矛盾之所在。因为我们可以像对其他接受精神分析的对象一样，让他记起自己是在什么时间、为什么对父亲产生恐惧和仇恨心理的、在父子的自然关系中，仇恨是难免的，除了要弄清产生仇恨的通常原因外，我们更要找出让儿子仇恨父亲的偶然因素。例如从画家丧失工作能力这件事，我们或许就能作出一种特别的解释。也许父亲曾反对他从画的愿望，那么父亲死后他丧失作画能力的现象一方面是"延期服从"的表现，[①] 同时也使他失却了维持生计的能力，他必定更加渴望父亲的保护和照料。"延期服从"这一表现形式还体现了悔恨，也是一种成功的自我惩罚。

克里斯托夫·海兹曼死于1700年，我们无法对他本人进行精神分析，但我们必须从他的病例中找出一些有说服力的特征，用以证实他对父亲的否定态度。这种特征很少，也并不很突出，但很有意思。

我们首先考虑一下数字9扮演的角色。同魔鬼的契约为期9年。波腾布伦乡村牧师那份内容绝对可靠的介绍信中讲得很清楚："他递上一份为期9年的契约(pro novem annis Syngraphen

① "Deferred obedience"，在"小汉斯"的病例中也提到过；这一概念在社会学上的应用见《图腾与塔布》。

scriptam tradidit)。"这封信上还说契约几天后就到期了："契约将在本月24日到期(quorum et finis 24 mensis hujus futurus appropinquat)"。因此可以推算出契约签于1668年9月24日。[①] 同一份文件中还有一处提到了数字9。画家声称自己沉沦之前9次抵制魔鬼的诱惑，其他文件中都没再提到这一处细节，但修道院院长的证明中用了"9年之后，"编者在概要中也重复使用了这个短语——可见数字9并不是无关紧要的。

我们都知道数字9对神经系统引起的联想。9是妊娠的月数，一出现数字9总能使我们联想到怀孕。在画家的病例中，这个数字指的是年份而不是月份。如果说9在其他意义上是个特殊的数字或许会遭到许多人反对，但它与怀孕的关系在很大程度上给这个数字平添了几分神圣感，对这一点谁又能断然否定呢？我们不应被9个月变成9年的表面现象蒙蔽。对梦的研究表明："无意识的思维活动"会玩弄数字游戏，例如梦中出现的数字5必定代表着现实生活中具有重要意义的5；不过生活中的5可能指年龄相差5岁或一行5人，而在梦里却变成了5张钞票或5个水果。这就是说数字本身仍保留在梦中，而它所指示的名词却随压缩和移位的需要而改变，因此梦中的9年很容易理解为现实生活中的9个月。此外梦还以其他方式玩弄现实生活中的数字，如常常鄙弃数字零，根本不把它当作一个数。梦中的5元钱可以代表现实中的50元、500元，甚至5000元。

画家与魔鬼的关系中另一个细节还和性有关。他第一次见到

① 两份契约的签署日期均显示为1669年，这与实际推算产生分歧，我们在后面将要讨论。

的魔鬼看上去像个老实人，而第二次，魔鬼就变成了赤身裸体、长了两对乳房的怪物，后面的每一次幻象中魔鬼都长着乳房，有时是一对，有时是两对。有一次幻象中魔鬼不仅长了乳房，还有一只大阴茎，末端呈蛇形，巨大悬垂的乳房突出了女性的特征（插图中没有一处画出了女性生殖器），这一点似乎明显与我们的设想——魔鬼是画家父亲的替身——相悖。而且，这种描绘魔鬼的方法本身就很少见。如果把魔鬼设想成大量出现的一个类群，那么把它描绘成女性就不再奇怪；但魔鬼的形象据记载从来都是雄性的、而且是超人的，长着角、尾巴和蛇头阴茎，我从没见过非同于此的记载。

数字和性别这两个细节给我们提示了一些决定画家对父亲指否定态度的典型因素。他奋力反对的是自己对待父亲的女性态度，这种女性态度的高潮形式表现为为父亲怀一个孩子的幻想（9年）。我们在分析过程中对这种反抗有着十分透彻的认识。这种反抗有时会表现为很奇怪的形式，理解起来非常困难。画家哀悼死去的父亲，强烈渴望父亲的照顾；与此同时他心中长期压抑的怀孕的幻想又复苏了，于是神经错乱、贬低父亲都成了他自我保护的手段。

但是，贬低为魔鬼的父亲为什么会显现出女性的某些生理特征呢？这一点最初看来很是费解；不过我们很快找到两条针锋相对而又互不排斥的解释。男孩子一旦认识到要想同女人争夺父亲的爱就意味着丧失自己的雄性，即被阉割，他就会对自己的女性态度加以约束。因此抛弃女性态度就是避免阉割的斗争结果，其极端的表现形式便是在幻想中阉割父亲，使他变成女人。于是魔鬼的乳房象征着画家将自己的女性态度投射到父亲替身身上。对魔鬼的女性体征我们还可以解释为不是恨而是爱的体现。按这种说

法，童年时代对母亲的爱慕之情随这种女性外表转移到了父亲身上。也就是说儿子先前对母亲有着强烈的固恋情结，这种固恋本身也构成了他对父亲的仇视。在孩子还不知道“女性没有阴茎”这一消极特征时，大乳房便代表了母亲的积极的性特征。[①]

如果说画家奋力抗争，拒不接受阉割，从而不能满足他对父亲的渴望，那么他继而转向母亲的形象，以求得帮助和拯救也就可以理解了。这便是他为什么宣称只有马里亚泽尔的圣母才能使他从契约的束缚中得以解脱，而且在圣母诞辰之日(9月8日)重获自由。当然，我们无从知道契约生效的9月24日是否也是这样确定的。

我们通过对儿童精神生活的观察、分析知道，最为正常成年人反感和难以置信的便是男孩子对父亲的女性态度，以及由此而生的怀孕幻想。只有在萨克森的上诉法庭首席法官丹尼·保罗·施雷贝尔发表了自己的精神病史及完全康复的情况报告之后，[②] 我们才可以无所顾忌、理直气壮地谈论这个问题。在这本很有价值的书中大法官说，他在50岁左右时坚持认为上帝——恰有着他父亲、有名的施雷贝尔医生的许多特征——欲阉割他，以创造出“具有施雷贝尔精神的一代新人”(他本人婚后无嗣)。他认为这极不公正，而且违反了万物的秩序，在反抗中患了妄想狂。他的病症随时间推移逐渐减轻，只留下一点残存的痕迹。这位天才可能从未想到，他在讲述自己的病历时，揭示了一种典型病原。

---

① 参见《列奥纳多·达·芬奇的童年回忆》。

② D.P.施雷贝尔：《一个精神病人的回忆录》1903年。参见《弗洛伊德全集》第三卷《对一个妄想狂患者的自述所作的心理分析》。

阿尔弗雷德·阿德勒把这种对阉割和女性态度的反抗从有机环境中脱离出来，肤浅错误地把这种反抗同对权力的渴望联系起来，称之为独立的“男性反抗”。在两种倾向发生冲突时才会导致神经症，因此，正如可以把女性态度当作神经症的致病原因一样，男性反抗同样可以成为“一切”神经症的致病原因。这种男性反抗的确会构成性格的一部分，对有些人还是一大部分。我们分析男性神经症患者时发现，这是一种非常有力的反抗。精神分析学对由阉割情结引起的男性反抗给予了足够重视，但不能确定这种反抗意识是否构成神精症中无所不在的最终决定因素。在我的分析过程中研究过这样一位病人，他的男性反抗表现最为突出，反应也最强烈。这个病人因患有强迫性神经官能症向我求医，他的病因显然是男女性态度冲突的不可调和（即对阉割既恐惧又渴望的矛盾心理）。此外他还表现出受虐狂的幻想，这种幻想完全来自他对阉割的渴望。更有甚者，他不仅幻想，还追求性变态的满足。正如阿德勒的理论所讲，他的这种状态完全是对童年固恋的压抑和摒弃才造成的。

施雷贝尔后来决定不再反对阉割，并使自己适应了上帝指派给自己的女性角色，这时他的病才开始好转。这以后他头脑清醒，人也冷静了，自己办理手续离开了精神病院，过起了正常的生活，只是他每天都要花几个小时来培养自己的女性特点，而且始终确信自己在逐渐接近上帝为他立下的目标。①

① 弗洛伊德在“殴打儿童”一文中用较大的篇幅讨论了阿德勒的“雄性保护”一文。

（四）两份契约

画家病例中最引人注意的一处细节就是他同魔鬼签订了两份契约。

第一份是用墨写的，内容如下：

“我，克里斯托夫·海兹曼，签署本契，以立誓约，9 年之内为此魔鬼的真身儿子。”

第二份是血书的契约，内容如下：

“克里斯托夫·海兹曼立此誓约，愿做此撒旦的真身之子，9 年后肉体与灵魂均属于他。”

据说编写《纪念》一文时，两份契约的原件均保存在马里亚泽尔的档案馆，而且两份契约的落款时间都是 1669 年。

我在前面已经多次提到这两份契约，现在准备再从细节上加以讨论，尽管在这个问题上极有可能会把鸡毛蒜皮的小事扩大化。

一个人两次卖身给魔鬼，第二份契约替代了前一份，可前一份又没有失效，对于熟悉附魔现象的人来说，这也许不足为奇，但我只能把它看做这个病例中一点特殊性。我还发现在这个问题上，两份文件有些不一致，由此产生了怀疑。出乎意料的是对这些分歧之处的研究使我们更好地了解了这个病例。

波腾布伦乡村牧师的介绍信中对情况已经作了一个简单明了的交代。介绍信中只讲到了画家 9 年前用血书写的契约，并说这份契约几天后——即 1677 年 9 月 24 日要到期。由此必然可以算出签约日期是 1668 年 9 月 24 日。遗憾的是虽然我们完全可以推算出来，可介绍信上却没有明确指出。

我们已经知道，弗朗西斯科院长的证明落款为几天之后，即1677年9月12日。证明较复杂地叙述了事情经过。我们可以设想在间隔的几天里画家又提供了更多细节。证明中说画家签了两份契约：一份签于1668年（这个日期与牧师介绍信的日期一致），是用墨写的；另一份是在第二年，即1669年签的，是血书的。画家在圣母诞辰之日收回契约是血书的那一份。这一点在院长的证明中没有交代，只说道："schedam redderet（交还契约）"和"schedam sibi porrigentem conspexisset（看到他呈上契约）"，似乎只有一份文件。但是从后来叙述的故事中，以及《纪念》扉页彩图中，我们清楚地得知：飞龙拿的契约上面写的是红色字迹。我已经提到，画家后来在维也纳又受到了魔鬼的诱惑，于是1678年5月回到马里亚泽尔，他恳求圣母发慈悲，让他收回用墨写的第一份契约。这件事的经过并没像前一次那样具体描写，我们只知道 quâ iuxta votum redditâ（他祈祷后契约交还）；编者在另一段中写道：1678年5月9日晚上9点左右，魔鬼将这份"揉得很破、撕成4片"的契约掷给了画家。

两份契约的年份相同：1669年。

上文中提到的矛盾之处或许毫无意义，但也可以为我们提供这样一条线索：

院长的叙述很是具体，但如果我们以此作为研究的出发点，就遇到了许多困难。在画家海兹曼向波腾布伦的牧师讲述魔鬼如何威胁他，而且契约就要到期时，他想到的（1677年）只可能是他在1668年签订的契约——也就是第一份黑色的契约（在介绍信中被当作惟一的契约，但被说成是血书的）。可几天后在马里亚泽尔，他只想索回后来血书的契约——虽然血书契约在当时还没到期

(1669—1677)——却让第一份超出了期限。到1678年第一份契约已签10年时，他才将其索回。另外，其中一份契约显然是晚一年签的(anno subsequenti)，为什么两份契约落款都是1669年呢?

编者想必也意识到了这些，因为他试图消除疑点。在前言中，他采用了院长的说法，不过在一点上作了修改。他说，画家1669年与魔鬼签订了一份墨写的契约，但后来(deinde vero)又用血书了另一份。就这样他把两份报告中都明确说明的情况——其中一份契约签于1668年——放在一边不谈，并且略去了院长证明中提到的两份契约签订时间不同的说法，使得两份契约时间一致。

院长证明中'sequenti vero anno 1669'(但在1670年)几个字后面有这么一段括号引注的文字：

sumitur hic alter annus pro nondum completo, uti saepe in loquendo fieri solet, nam eundem annum indicant syngraphae, quarum atramento scripta ante praesentem attestationem nondum habita fuit. 像我们平时说话一样，这里所用的年份不是实足年份；两份契约都用同一年份来表示，但实际上在这份证明出现之前，墨写的一份契约尚未索回。

这段文字显然是编者加注的。院长既然只看到一份契约，就不可能说两份契约日期相同，编者用括号加注这段话，一定是表示这段话是后来加的，不是院长的原话。[①] 这一点也说明编者试图调和矛盾。他也认为第一份契约签于1668年，但在他看来，既然一年已经过了9个月，所以画家就把签字时间顺延了一年，使得两份契约的年份一致。他还说到人们的口头习惯说法也是这么做

① 这段话所用字体比院长证明中其余部分小得多。

的,这在我看来不过是用随意的搪塞来调和矛盾而已。

不知道我对这一病例做的说明是否给读者留下了什么印象,读者是否会对这些细枝末节感兴趣。对此我无法做出十分周密的解释打消一切疑虑,但在研究这一纷乱的事件过程中我提出一种观点,可以合情合理地解释这个复杂的过程。不过这种想法与书面文字陈述的情况并不完全相符。

我认为,画家第一次到马里亚泽尔时只提到了一份契约,就是快要到期的那份正式血书,正如牧师介绍信中介绍的,签于 1668 年 9 月。他在马里亚泽尔向众人出示的也是这份血书,称之为在圣母要求下魔鬼还给他的。我们知道后来发生的事,画家离开了马里亚泽尔,去了维也纳,一直感觉良好。但到了 10 月中旬,他又一次犯病,幻象再次出现。他认为这又是魔鬼作祟,再次感到赎罪的必要,可他又无法说清楚:为什么圣母殿堂祛除了妖魔之后没能使他彻底恢复健康。如果是旧病复发,他回到马里亚泽尔一定不会受到欢迎。于是为使自己理由更充分,他就杜撰出了早些时候签订的另一份契约,就说是墨写的,所以后来被血书契约取代听来也比较可信。回到马里亚泽尔后,这所谓的第一份契约也还给了他。从此以后魔鬼不再纠缠他;但与此同时,他的其他做法却给我们指明了他的精神病症结所在。

所有的插图肯定是他第二次到马里亚泽尔期间作的:扉页插图是一整幅,画的是两次交还契约的场景。他极力想使新近讲述的故事与先前的部分吻合,却给自己带来了麻烦。不幸的是他新编的故事只适用于前一份契约而不适用于后一份。因此他无从避免这样一个难办的问题:血书的契约赎回得太早(第 8 年),而墨书的契约赎回太晚(第 10 年)。于是他又制造了一种假象,把两份契

约的签款日期都写成1669年。这样人们就不难看出，他两次编造了故事。可见画家无意中道出了实情：我们可以猜到，所谓先签的契约其实是后编造的。编者编辑这份文件的时间绝对不可能早于1714年，说不定还是1729年，他必须想方设法消除其中出现的矛盾，而这些矛盾并不都是无关紧要的。发现手中两份契约都落款于1669年后，他就耍了个花招，在院长证明中加入了一些遁词。

我们很容易发现这番颇费心机的考虑之弱点所在。院长在证明中已经提到了两份契约：墨写的和血书的。那么我们或者可以认为是编者篡改了院长的证明，使之与自己插入的语句一致，或者只能承认自己无法解开这一疑团。[①]

读者或许早就认为这类讨论完全是多余的，其中涉及的鸡毛蒜皮更是无关紧要。但如果换个角度看，又会引起新的兴趣。

我刚才讲过，画家又一次犯病时，倍感意外，大为恼火，于是编

---

① 在我看来，编者真的是进退维谷了。一方面，他在牧师的介绍信和院长的证明中都发现契约（就算是第一份契约好了）签于1668年；另一方面，存档的两份契约又都落款于1669年。因为他面前有两份契约，而他看起来确定这两份契约都签字了。我认为，如果院长的证明只提到一个契约，那么他就应该在他的证明中提到另一份契约，然后再假定其中一份日期签迟了，以便消除矛盾。他对原文的改动立即就出现在插入语之前，这改动只能是他做的，他用"就在1670年(sequenti vero anno 1669)"将插入的话与改动过的正文连接，因为他在扉页插图（已严重损坏）下面清楚地写道："一年之后，他被魔鬼的第3次幻象吓坏了，被迫签了一份血书的契约。"

画家在签契约时犯了大错——我在解释时应该呈现出这一错误，但是我的兴趣不在于此而在于那份真正的契约上。原文中"契约"一词为Verschreiben，在德语中是双关语，既指"签订契约"又指"书写错误"。在《日常生活的精神病理学》一书中，弗洛伊德指出，偶然的失误常常表现出精心的错误。

造出一份早些时候签订的墨写契约，以便在马里亚泽尔的神父面前为自己辩白。我的论文是为相信精神分析学、但不相信魔鬼的读者写的，他们也许认为我这样指责这位可怜的画家——用牧师介绍信中的话来说"这个可怜的人"(hunc miserum)——简直荒唐。他们会说，血书的契约和所谓墨书的一样，都是画家臆想出来的。实际上，魔鬼根本没有在他面前出现过。同魔鬼的契约只不过是他的想象。我完全知道：如果形势又发生什么变化，他还会应形势需要幻想出新的内容，进一步补充原先的幻想。

但事实还不仅如此，两份契约毕竟不同于魔鬼的幻想，不是幻想的产物。编者和基利恩修道院院长都证明说，这是两份保存在马里亚泽尔档案室的文件，是众人看得见、摸得着的。因此我们陷入了困境：我们可以认为，画家出于需要自己写下了这两份契约，自称由于上帝的恩典才赎回；或者我们可以不睬这一切郑重的陈述和签封的证明，不相信马里亚泽尔和圣兰伯特的教会人员。必须承认，我不愿怀疑教会人员。确切地说，我更倾向于这种看法：编者为了让全文前后一致，篡改了马里亚泽尔修道院院长的证明；但这种"次要的改动"并不比某些世俗的现代历史学家的所作所为更严重，况且他的改动也还忠实于原文。另一方面，神父们的做法赢得了我们充分的信任。我在前面已经说过，他们没有回避画家未完全治愈、再次受到魔鬼诱惑的事实。特别是神父们冷静，清楚地叙述了圣殿赎罪的场面，使我们更加信服这些文字，因此我们只能归罪于画家了。他无疑是带着血书的契约去圣殿祈求赎罪的，和魔鬼会面之后回到众人面前时他把契约拿了出来。后来存入档案室的文件也未必是这份契约，根据我们的推想，这份契约上的日期可能就是1668年，即赎罪前9年。

（五）精神病后来的发展过程

如果真是这样，那么我们所研究的就不是神经症，而是一个骗局；画家也不是附魔病患者，而是个装病的骗子。可是我们知道，神经症和装出来的病之间的区别是有很大伸缩性的。我们也不难设想，画家编造了这份契约，后来又写了另外一份，并把契约随身带着，其间他处于一种特殊状态，和他看到幻影时的状态相似，的确，如果他想让自己的幻想成真，同魔鬼签约，然后赎罪，除了编造契约外别无它法。

另一方面，画家第二次到马里亚泽尔时，把他在维也纳的日记交给神职人员，日记具有真实性，无疑让我们更清楚地洞察到神经病的动机——或者更确切地说——洞察到神经症的实际形成过程。

日记记载了从画家赎罪到次年（1678 年）元月 13 日之间的事。

画家回到维也纳后一直住在一位已婚的姐姐处，感觉非常好。10 月 11 日这天开始他又犯了病，伴之以幻觉、惊厥、失去知觉以及剧强疼痛，最终在 1678 年 5 月又回到马里亚泽尔。

这次发病过程分为三个阶段。先是一个衣着华丽的骑士诱惑他丢弃证明他皈依圣母的文件。[①] 他抵制了这次诱惑。第二天，骑士又来诱惑他；不过这一次是在一个富丽堂皇的大厅里，许多出

① 画家抵维也纳后即皈依圣母，加入了教友会。

身高贵的男子正同漂亮女子跳舞。这位骑士向画家提出买画,[①]并许诺说他会出大价钱。画家作过祷告后,幻觉消失了,可几天后再次出现,而且更有诱惑力。骑士让宴席上最漂亮的女子来劝说画家加入她们的行列,他颇费些力气才抵住了她的诱惑。很快又发生的一幕最为可怕:画家看到一个更加辉煌华丽的厅堂,当中是个"金筑的宝座",宝座周围朝臣侍立,恭候国王光临。一直纠缠着画家的那位骑士此时走上前来恳请他登上宝座,因为他们"甘愿选他为国王,永远拥戴他"。魔鬼对画家诱惑的第一阶段就以这幕幻觉作结,而且清楚明白。

画家对此必然会做出反应,第一个反应便是禁欲主义性质的。10 月 20 日画家看到一片灵光,灵光中传来耶稣基督的声音,训导他发誓抛弃这个邪恶世界,到沙漠去侍奉上帝 6 年。圣灵的幻影比魔鬼的幻影更加折磨画家;两个半小时后他才从圣灵的幻觉中苏醒。第二次,灵光中的圣灵更加严厉,申斥画家没有遵从训谕,继而把他打入地狱,以受命运的惩罚。显然,圣灵的训斥和惩罚没有达到预期效果,因为灵光中声称是耶稣基督的圣灵后来又出现了很多次,每一次出现,画家都失去知觉几个小时,并伴有极度兴奋。他处在最兴奋状态时,圣灵带他到了一个城镇,那里的居民在大街上做下了种种恶行;作为对照,圣灵随后又带他到了一片美丽的草地,那儿住着隐士,过着神仙般的生活,处处享受着上帝的仁慈和呵护。接着,耶稣消失了,圣母出现在他眼前,提醒他记住她对他的慈悲,召唤他听从圣子的训谕。"由于他没有决心照办",耶稣基督第二天又出现了,严厉地训斥了他,又许愿劝他就范。画家

① 作者表示"不懂这里的含义"。

终于屈服了，决定远离尘世，按照训谕要求的去做。第二阶段也随之结束。画家在日记中写道，从此以后他再没看到幻象、再没受到诱惑。

但是，画家的决心一定不够坚定，或者就是他迟迟未付诸行动；因为就在他 12 月 26 日在圣斯蒂芬教堂起誓时，他看见一个妓女和一位衣着考究的男人在一起。他禁不住想，要是自己能取代这个男人该多好。当天晚上，如同晴天一声霹雳，惩罚从天而降。他看到烈火围住了自己，很快昏厥过去。家人想把他唤醒，他却在屋子里打滚，口鼻出血。他觉得自己被炙人的烈火和浓烟包围着，听到一个声音说这是对他的虚荣心和姑妄想法的惩罚。后来他又遭到魔鬼的鞭笞，还被告之他每天都会受到这样的折磨，直到他决定隐居修道为止。这一段经历一直持续到日记的最后一天（1 月 13 日）。

我们目睹了这位不幸的画家幻想的一系列事件：先是诱惑，接着是禁欲，最后是惩罚。事情结局我们已经知道，即他在 5 月份回到马里亚泽尔，道出了早些时候一份墨写的契约，并将魔鬼的再次诱惑归因于这份契约，然后他收回契约，痊愈了。

他第二次在马里亚泽尔逗留期间作了载入《纪念》的那些画。下一步他按照日记中叙述的禁欲阶段的要求做了，不过他没有去荒漠当隐士，而是加入教会慈善医院教士的行列：成了虔诚教士（religiosus factus est）。

读过日记，我们对故事的另一部分内容有了更深了解。我们还记得，画家在父亲去世后感到忧郁，无法工作，生活也成了问题，所以与魔鬼签下契约。这些因素，即忧郁、缺乏工作能力以及悲痛，相互之间都有着或简或繁的联系。画家所以给魔鬼画了这么

多乳房,也许就是因为魔鬼要当他的养父。这个希望未能实现,画家也未见好转。他无法像样地作画,要么就是总不走运,没活可干。牧师的介绍信上说他是"孤立无援的可怜人"(hunc miserum omni auxilio destitutum)。他不仅陷入了道德上的困境,物质生活也很窘迫。从他日记中对以后幻觉的叙述里,我们时不时发现他流露出一些想法,正如插图的内容显示的一样,第一次赎罪成功后,他的处境没有丝毫改变。我们认识到画家一事无成,因此不为任何人信赖。第一次幻觉中骑士问他"既然无人关心、过问,他打算怎么办"。画家在维也纳时的第一次幻觉,与穷困潦倒人的憧憬完全一致:华丽的厅堂、奢华的生活、金银、佳肴和美女,而他当时实际是身处社会下层,苦于无业。在此我们发现了画家和魔鬼交往过程中没有提到的事。当时他很忧郁,无从享乐,抵制了一切诱惑。赎罪之后,他不再忧郁,于是世俗的渴望又一次在他心中升起。

一次禁欲的幻觉中,他对引导他的耶稣基督抱怨道,没有人信仰基督,所以他也无法执行基督的训示。很遗憾,他得到的答复含糊不清:"尽管人们不信我,我还是熟知发生的一切,但是我不会将其公之于众。"但更有启发意义的是这位天国的领路人带他到隐士居处的经历。他到过一个洞穴,里面有一位老人在此静坐修行,已有 60 年之久。画家问起老人的生活时得知,上帝的天使每天给老人提供食物。接着他亲眼看到一位天使送来了食物,共有 3 碟:一块面包,一个布丁和一杯饮料。待隐士用餐完毕,天使收拾好餐具离去了。由此我们可以看出虔诚的禁欲幻觉对画家的诱惑之大:天国的领路人引诱他去过一种新的生活,从此不必再为生活所需而担忧。最后一次幻觉中耶稣的话也应引起注意。耶稣先是威胁

他说，如果他还不顺从，就会有灾难降临，强制他和世人信仰。而后又直截了当地警告他说："纵使世人迫害我、不救援我，我也不予理睬，上帝与我同在。"

克里斯托夫·海兹曼完全是一个世俗的艺术家，很难放弃这个罪孽的尘世，但他处于一种无奈的境地，最终还是遵从了圣旨。他加入了圣洁的行列，结束了他的内心斗争和物质欲望。魔鬼交回了所谓的第一份契约，画家不再犯病，也不再产生幻觉。实际上，画家的附魔神经症的两次发病，意义都是一样的，他想要得到的就是安定的生活。他先是以灵魂的解救为代价，求助于魔鬼；发现这样做无效后，他又以自由和享乐为代价，求助于教会。也许画家本人就是个可怜的家伙，从来没交过好运；也许他太不成气候，无力谋生，属于那种"永远长不大的乳儿"——离不开母亲的裙裾，以吮吸乳汁为最大快乐，而且一辈子都得靠别人养活。于是这位画家在病中走了这么一条路：从他的父亲转向虔诚的教父，中间还走过一段把魔鬼当作父亲替身的弯路。

表面看来，海兹曼的神经症是种假象，下面掩盖的是看似平常却又很严酷的生存斗争。这种病症当然并非一成不变，但也绝不罕见。精神分析中经常发现，对那些"非常健康、但有时有神经质症状"的商人，治疗是多么无济于事，危及他们生意的灾难往往会引发神经症的症状，这样一来，他们又得以掩盖自己对现实生活的忧虑。但除此以外，神经症再没有什么好处，因为病症耗尽了患者的精力。而患者本可以很好地利用这些精力，施展技能，合理地应付生活中的危难情形。

在更多的病人身上，神经症表现为一种更独立的东西，与自我保护、维持生存的要求毫不相干。引发神经症的冲突焦点，或者是

纯粹的里比多情感，或者与自我保护的里比多情感有着密切联系。在上述三种情况下，神经症形成的动力都是一样的。由于遭到抑制，里比多在现实中得不到满足，便在受约束的无意识状态下借助早期固恋的回复发泄出来。病人的自我从这一过程中摄取到一种"病中的收益"(gain from illness)，虽然发病必然造成经济上的损失，但病人的自我还是赞同神经症的形成。

若不是物质需要加剧了画家对父亲的渴望，他在生活中所处的困境本不致诱发附魔神经症。在他从忧郁中自拔出来，结束了与魔鬼的关系后，他仍面对两种观点的冲突：一方面，他向往生活中的肉欲乐趣；另一方面，他又认识到，为了保护自己，他必须当隐士，成为一名禁欲主义者。有意思的是，画家十分清楚地认识到他的病症的两个阶段有着相同的含义，因为他将两次犯病的原因都归结于他同魔鬼签订的两份契约。与此同时，他并没有截然区分魔鬼的诡计和天主的谋略，而是给两者赋予了同一特征，认为这些都是魔鬼阴谋的表现形式。

论 幽 默

(1927)

在《诙谐及其与无意识的关系》一书中，我实际上只是以一种经济实用的观点考虑幽默的。目的就是寻找从幽默中获得快乐的源泉，并且，我想我当时也只能显示出幽默带来的快乐从心理能量在感情上的经济消耗所产生的结果。

幽默过程的产生有两条途径。幽默可以产生于单个的人，这个人自己非常幽默，那么另外一个人充当观众从第一个人的幽默中获得乐趣；幽默也可以发生在两个人之间，这两个人中的一个人在产生幽默的过程中根本起不到任何作用，但是，在他成为另一个人关注的对象时，也会产生幽默。来看一个浅显的例子：星期一，当一个犯人正被带向绞刑架时，他说道："不错，这个星期的开始是多么的美好，"他自己创造了幽默，这个幽默的过程是由他自己完成的并且很显然给他某种满足的感觉。而我这个并未介人的人，就像一个平常的听众一样被这个罪犯的幽默深深感动，像他一样我也感觉到了幽默所产生的快乐。

我们也有第二条途径的例子，比如当一个作者或叙述者以一种幽默的态度来描述真人或想象中的人的行为时，幽默就产生了。这些人自己无需显示出任何幽默，其幽默的态度只是那些把他们作为幽默对象的人的事情，并且，就像在前一个例于中一样，读者

或者听者只是共享这一幽默的乐趣。因此，总而言之，我们可以说：幽默的态度——无论它存在于哪种途径之中——都能被用来指向主体自身或者是指向主体之外的其他人，但是有一个假定的条件：幽默的态度给那些持有它的人带来了快乐的结果，并且，同样的快乐结果也会降临到没有加人的旁观者身上。

如果我们考虑到某个另外的人在制造幽默时给听者带来的心理进程，那么我们会更好地理解从幽默中产生快乐是如何发生的。他见到的另外一个人是处在这样的一个位置上；引导听者期望他人产生一些受到影响的标志——例如他生、抱怨、表现出痛苦、处在害怕或者是恐惧，甚至是绝望的状态中，而且这个旁观者或听者是准备跟随他的引导，来唤起在他自身之中的同样的情感冲动。但是，这一情感性的期待却是落空了，其他的人并没有表现出受影响的迹象，而是开了个玩笑。这个在听者身上被节省下来的感情消耗就变成了他的幽默的快乐。

到现在为止似乎是很容易。但是，我们立刻就会对我们自己说：正是发生在“幽默者”身上的过程才特别值得注意。幽默的本质毫无疑问是一个人使自己避免这样的感情伤害：对其的影响将会自然地提升情感的情势并驱散用开玩笑所能实现的情感表达的可能性。就此而言，在幽默者身上发生的过程必定与在听者身上发生的过程完全相同——或者，更确切地说，在听者身上的过程必定完全地复制幽默者的过程。但是，后者是怎样产生使多余的情感得以释放的心理态度呢？他采取“幽默的态度”的动力是什么呢？很清楚，这一问题的解决应该在幽默者那里寻找，我们必须假定在听者身上只是存在着这一未知的过程的回响和复制。

现在，是我们了解幽默的几个特征的时候了。像诙谐和喜剧

一样，幽默也具有释放它的东西，但是，它也具有某种庄严和高尚的东西，这一点是诙谐和喜剧这两种从智力活动获得快乐的方式所缺乏的。这个庄严很清楚地是存在于自恋的胜利中，在自我的无懈可击的胜利的主张中。自我不因现实的挑衅所痛苦，拒绝使自己被迫忍受痛苦。它坚持它不能被外部世界的创伤所影响，实际上，它显示的是，这样的创伤只不过是它获得快乐的机会。这最后的特征是幽默的最为本质的一个因素。让我们来假定那个在星期一被带向绞刑架的罪犯这样说："我并不犯悉。如果我这样的人被绞死了，是算不了什么的。这个世界并不因为此而毁灭。"我们将不得不承认这样的言论实际上是展示了同样的超脱于现实环境之上的不平凡。这是明智的和真实的。但是，这没有显露幽默的任何痕迹。的确，这是基于现实的评价，这一评价是直接反对幽默做出的评价的。幽默不是屈从的，它是反叛的。它不仅仅表示自我的胜利，而且也表示了快乐原则的胜利，这一快乐原则在这里能使自己反对现实环境的不友好。

最后的这两个特征——对现实要求的拒绝和对快乐原则的贯彻——将幽默带到接近退步或反作用的过程，这使我们的注意力高度地集中在精神病理学领域中。它抵挡忍受痛苦的可能性，把其放在人类精神为逃避被迫忍受的痛苦而构建的一系列方法中——一个以神经症为开始，极至于疯狂的系列，并且包括沉醉，自我专注和心醉神迷。[①] 由于有了这种连接，幽默才有了尊严，而这

---

① 参见《文明及其不满》(1930a，P.E.L.，12，264 页以上)中的避免痛苦的多种方法的连续长篇讨论。但是弗洛伊德已经在《诙谐及其与无意识的关系》中指出了幽默的防御功能(同上，6，299)。

一尊严是;例如，在诙谐中完全缺少的，因为诙谐或者简单地服务于获得快乐的结果，或者是把已经获得的快乐的结果放在进攻之中。那么，幽默的态度存在于什么之中呢?一个人通过这一态度拒绝忍受痛苦，强调他的自我在现实世界中是无懈可击的，成功地坚持快乐原则——而所有这些，与其他有同样目的的方法相比较，难道没有超越精神健康的界限吗?这两种成就似乎是不相容的。

如果我们考察一下一个对他人采取幽默态度的人所处的情境,我们就会立即明了我在论诙谐一书中尝试着提出来的观点。这个观点就是:当主体认识到并微笑着面对鸡毛蒜皮的小事和巨大的痛苦时,他对待它们的行为就如同成年人对待儿童一样。[①]这样,幽默者将通过假定为成年人的角色,把自己在某种程度上等同于他的父亲,并且同时使其他的人降为儿童,来获得优越感。这一观点可能会包含着一些事实,但是,它看起来很难成为一个令人满意的观点。人们会问自己,是什么使幽默者自己妄称这个角色呢?

但是,我们必须回忆另一个可能更为基本和重要的幽默情境,一个人为了避免可能的痛苦而采取了幽默的态度对待自己。说某人像孩子一样对待自己,并且同时对这一孩子又扮演优越的成年人角色,这有任何意义吗?

如果我们考虑考虑我们从对自我结构的病理学观察中所学到的东西,这一看起来不是很合理的观点就得到强有力的支持。这一自我不是一个简单的实体。这在自己之中藏匿着,作为它的内

① 同上,299。

核，有一个特殊的代理者——超我。[①] 自我有时候与超我融合在一起，所以我们不能把它们区分开来。但是，在另外的情况下，它就与超我明显地区分开了。从发生学的观点来看，超我是继承了父母的力量。它常常使自我保持在严格的依赖之上，并且依然把超我作为父母看待，或者像作为父亲看待处于童年时代的孩子一样。如果我们假设它存在于从幽默者自我之上抽取的心理强调中，并把它转移到他的超我之上，那么我们就得到幽默态度的一个动态的解释。对于如此膨胀的超我，自我只能表现得很渺小，并且所有它的兴趣都是琐碎的，通过能量的重新分配，超我压制自我的反作用的可能性就可以变成容易的事情。

为了保持对我们惯用术语的忠实和连贯，我们将不再论述心理强调的转移，但是必须讨论讨论大量的心理能量贯注的移置。那么，问题就变成了我们是否有权把广泛的移置这样描述，从一个心理器官的代理者转向另一个。这好像是关于这一点(ad hoc)的构建的新假说。然而，我们可以提醒我们自己，在我们试图得到精神事件的元心理学的图像中，我们已经重复地(即使经常是不够充分地)考虑过这类因素。比如，我们假设一般的对对象的情欲贯注和处于恋爱状态这两情况的不同处于恋爱状态的人，更多地将注意力集中在自己的对象上，他的自我仿佛是为了对象而不存在了。[②] 通过研究妄想狂的一些病例，我可以确定这样的事实：在妄想狂的脑海中迫害的观念早已形成，而且由于一些特殊事件的参

① 这可能是在《自我与本我》(1923b)之中的评论，弗洛伊德说："知觉系统可以单独被看作自我的核心"(P.F.L.,2,367 注②)。

② 参见《群体心理学》第八章(1921c，P.F.L.,12,143)。

与，这种迫害的观念被查觉，直到它们受到足够的贯注而变得显著起来。[①] 治疗妄想狂关键不在于根治或者纠正他的妄想观念，而是要让他不再将注意力集中在妄想的观念上。在忧郁症和癫狂之间，在自我被超我的残酷压制与压制之后自我的解放之间，能量交替转换，显示这类心理贯注的转移。[②] 然而，这样的转移将不得不用来解释属于正常心理生活的所有现象。迄今为止，如果这已经被在非常有限的范围内解释，这是由于我们一贯的谨慎——某种惟一值得赞扬的东西。我们感到安全的范围是精神生活病理学的范围，正是在这里，我们精心观察并获得确信。因为目前，我们只能在这个程度上辨别在病理学材料的孤立和扭曲之中什么是正常的，冒险形成了关于正常精神的判断。如果一旦克服了这个犹豫，我们将认识到：通过静态条件来理解精神过程发挥的大量作用，与通过大量能量的心理贯注中动态的改变来理解精神过程是同样的。

因此，我认为：在这里我所提到的可能性，即在特定的情况下主体突然地过于贯注他的超我并因此改变了自我的反作用，是值得保留的看法。而且，我所提到的关于幽默的观点在诙谐的相似领域之中找到了明显相同的例子。关于诙谐的起因，我不得不假设：那种前意识的思想暂时应该用无意识来修正。[③] 这样，诙谐是无意识对喜剧做出的贡献。[④] 同样地，幽默将会是通过超我的力

① 参见《某些心理的结构》第二部分（1922*b*，同上，10，203～204）。

② 参见《悲哀和忧郁症》（1917*e*，同上，2，262～264）。

③ 同上，223。

④ 同上，270。

量做出的对喜剧的贡献。

在其他的相关内容中，我们是把超我作为严厉的主人来认识的。据说，它是不适合这样的角色的，即，超我不应该屈尊使自我能获得小小的快乐结果。确实，幽默的快乐从未达到喜剧中或诙谐中的快乐那样强烈的程度，它也从不在开心的大笑中找到发泄口。在使幽默的态度发生的过程中，超我实际上与现实决裂而服务于幻觉，这也是正确的。但是(并不确切地知道为什么)我们把这个并不强烈的快乐作为价值非常高的一个特征，感觉到它能使人放松和升华。而且，幽默所做出的玩笑不是本质的事物，它只是具有初步的价值。不论幽默的行动是否与自身还是其他的人相关，主要的事物是幽默所实行的意向。这意味着："瞧！这就是看来危险的世界！这只不过是孩子们的游戏——仅仅是值得开个玩笑而已！"

如果的确是在幽默中的超我对被压迫的自我说出如此友好的安慰话语，那么，这将告诫我们：仍然有大量的关于超我的本质知识需要我们了解。而且并不是每个人都能有幽默的态度。它是一个少有的珍贵的天赋，许多人甚至没有能力去享受呈现给他们的幽默的乐趣。最后，如果超我通过幽默的方法，给予自我以安慰和保护它免于遭受痛苦，并不与在父母力量中的它的起源相矛盾。

陀思妥耶夫斯基与弑父者

(1928)

陀思妥耶夫斯基丰富的人格也许可以分为四个方面:富有创造力的艺术家,神经症患者,道德家和罪人。一个人怎样能适应这样令人困惑的复杂情况呢?

创造性的艺术家这一点是最不容怀疑的,陀思妥耶夫斯基的地位并不逊色于莎士比亚。《卡拉玛佐夫兄弟》是目前为止最为杰出的小说作品,关于宗教法庭大法官的那一段插曲,是世界文学中的一个顶峰,其价值是如何评价也不为过的。然而在创造力作家这个问题上,分析肯定是无能为力的。

陀思妥耶夫斯基在作为道德家这一方面是最容易受到攻击的,如果我们想要把他摆到一个只有经历了深重的罪恶才能达到道德的顶峰的道德家的高度上,我们就忽略了其中产生的一个怀疑。一个有道德的人是一个当他在内心中一感觉到诱惑就进行反抗,而决不屈服于诱惑的人。一个犯了罪,然后又在他的忏悔中树起崇高的道德标准的人容易使自己受到责难,因为他把事情变得太容易了。他没有得到道德的本质——克制,因为生活中的道德行为是一种人的实践性的功利活动。他使人想起大规模移民中的野蛮人,他们杀人而又以苦行来赎罪,直到苦行变成使屠杀能够进行的实际的技术手段。恐怖的伊凡就是这样做的,实际上,与

道德的妥协是俄罗斯人的一个品质特征。陀思妥耶夫斯基道德上的努力最终也没有产生任何十分光彩的结果。在协调社会要求与个人本能性的需求之间进行最激烈的斗争之后，他最终落到这样的地位：既屈服于世俗的权威，又屈服于精神上的权威；既崇拜沙皇又崇拜基督教的上帝；以及一种狭隘的俄罗斯民族主义——一个较差的头脑用较少的努力就能达到的境界。这正是这一伟大人格的弱点。陀思妥耶夫斯基放弃了成为人类的导师和解放者，而使他自己成为一个人类的看守。人类文明的未来将有很少的东西归功于他。这一失败他或许应问罪于他的神经症。他的杰出的智力和对人类的强烈的爱也许能为他敞开另一条导师般的生活道路。

把陀思妥耶夫斯基看做是一个罪人或者是罪犯，总是引起强烈的反对，这种反对不必要建立在对罪犯的世俗的评价基础之上，这种反对的真正动机很快就会变得很明显。以下这两个特征是罪犯的本质特征：极端的利己主义和强烈的破坏欲。这两者的共同之处和他们得以表现的一个必要条件就是缺乏爱，缺乏对（人类）对象的情感上的认同。人们马上会想起陀思妥耶夫斯基所表现的——他对爱的强烈渴望和他的巨大的爱的能力的矛盾之处。这可以从他夸张的仁慈的表现中看出来，这也是使他在那些有权利去恨和报复的地方去爱和帮助，就好像在他与他的第一个妻子和他的情人之间的关系中所表现的那样。如果是这样的话，人们一定就会问，为什么在这里会存在着某种吸引力来推断陀思妥耶夫斯基是一个罪犯呢？答案是：这来自他对材料的选择，即从所有其他的暴力、凶杀和利己的人物形象中选择出来的。并且，文章指出他本人也存在同样的倾向，还从某些他生活中的事实选择了一些材

料。例如他对赌博的嗜好,以及他供认过对一个少女进行的可能的性攻击。[1] 这个矛盾通过陀思妥耶夫斯基这样的认识而得以解决:陀思妥耶夫斯基极强的破坏性本能很容易使他成为罪犯,而这个本能在他的实际生活中,主要被用来针对他本人(内向的而不是外向的),这样就作为受虐症和犯罪感得到了表现。然而,他的人格中保留了大量的虐待狂的特征,这在他容易发怒、他喜欢折磨,以及他甚至不能容忍他所爱的人中表现出来,也在作为作家的他对待他的读者的方式中有所表现。在一些小事上,他对别人是施虐狂,而在较大的事情上,他又虐待自己,事实上,他是一个受虐狂——也就是说,可能是一个最温和最善良和最乐于助人的人。

我们已经从陀思妥耶夫斯基的复杂的性格中挑选了三个因素,一个数量的和两个质量的:他的感情生活的特殊的强烈性,他的与生俱来的作恶的——不可避免地使他成为施虐狂——受虐狂或者说是罪犯的本能和性情,还有他的难以剖析的艺术天赋,这三者的结合可以在神经症不发作的时候能很好地共存,有些不患神经症的人却完全是个受虐狂。然而,在他的本能的需要和对它们(加上升华的有效方法)的抑制之间的力量的平衡,甚至可以肯定地将陀思妥耶夫斯基归入所谓的"本能性格"这一类人中。但是这

[1] 参见弗洛普·米勒和爱可斯坦对此事的讨论(1926)。史蒂芬·茨威格(1920)写道:"他并没有被资产阶级道德所阻碍,没有人确切说出他在自己的实际生活中超出法律界限有多远,以及他的作品中的主人公的犯罪本能在他自己身上实现了多少。"关于陀思妥耶夫斯基的性格和他个人经历之间的密切联系,可见弗洛普·米勒和爱可斯坦的著作的开头序言中勒内·弗洛普·米勒的论述(1925)。根据N.斯特拉克夫的著作(1921)为基础(关于强奸幼女的主题在陀思妥耶夫斯基的文章中出现过若干次——特别是在遗作《斯塔夫洛金的忏悔》和《一个伟大罪人的一生》中)。

一情形又由于神经症的同时出现而变的模糊起来，正如我们已经说过的，它不可避免地处在这样的环境中，但是它出现的越容易，它不得不被自我控制的复杂性就越高。因为神经症毕竟只是自我不能成功地进行融合的一个标记，在它努力这样做的时候，它就已经丧失了它的统一性。

那么，严格地说，他的神经症是怎样自己显示出来的呢？陀思妥耶夫斯基自称为癫痫病患者，有一些人也这样认为，因为他的病伴随着意识的丧失、肌肉的痉挛，以及随之而来的抑郁状态发作起来很严重。这种所谓的癫痫病很可能只是他的神经症的一个症状，因此，必须把它归类为歇斯底里——癫痫症——这就是说，是一种严重的歇斯底里症。由于两个原因，我们还不能完全地肯定这一点，首先因为陀思妥耶夫斯基的所谓的癫痫病的既往病史资料是不完整的和不可靠的，其次，是因为我们对于与癫痫病发作相关的病理状态的理解还不完全。

首先，我们来谈第二点。我们在此不必重复癫痫症的全部病理学，因为它对澄清这个问题不起决定性作用。但是也可以谈一谈。这个古老的神奇的疾病仍然在临床诊断中可以见到，这种奇怪的疾病发作时伴随着不可预测的、明显的、无缘无故的痉挛，它使人易怒和富有攻击性进而使人丧失神态。但是，这一描述是缺乏精确性的。这个疾病在发作初期来势凶猛，伴随着咬舌，小便失禁和导致严重的自我伤害的危险的癫痫状态，不过，可以减弱到短时间的意识丧失状态，或者是一阵突发的眩晕，或者这种症状使患者在短时间内做出一些不符合其性格的事情，仿佛他是在无意识的控制之下。这些症状的发作虽然通常是由我们无法理解的纯粹的肉体原因决定的，但是，可以把它们的初次发作完全归于某些精

神的原因(比如说,一次惊吓)或者是由于精神受刺激而出现的其他方面的反应。然而,在绝大多数的病例中是由于典型的智力损伤,至少我们是知道这样一个病例的(赫尔姆霍兹的病例),在这个病例中痛苦并没有阻碍智力取得伟大成就。(另外的一些病例做出了同样的结论,这些病例要么是引起争论的,要么是像陀思妥耶夫斯基本身的例子一样容易让人怀疑。)那些癫痫病的受害者也许给人以迟钝的、发育受到阻碍的印象,就如同那些经常伴随着极其明显的白痴症状和极其严重的大脑缺陷的疾病一样,即使它们不是作为临床性病理描述的必要成分。但是这些疾病也不同地展现在那些智力健全的人身上,并且也展现在那些过于或不够充分地控制情感生活的人身上。在这样的情况下,无怪乎人们发现不能把癫痫病只作为一种临床的症状。我们在呈现的症状中所发现的相似性看来需要从功能上加以论述。这种非正常的本能性释放机制好像是有机地存在着,而且可以在极其不同的环境中使用——在大脑活动由于受到组织溶解或者中毒性的影响而干扰的病例中,以及在对心理能量的节制不足并且有时当心理中的能量运作活动达到临界点的时候的那些病例中。在这种两分法的后面,我们对本能性释放所基于的机制有了大概的了解。这种机制也不可能远离性过程,而且基本上是中毒的起源:早期的医生把性交作为轻度癫痫病来描述,这样就认为,在性行为中,性交是刺激性的释放的癫痫病方式的适应和缓和。[①]

这个可能被称做“癫痫反应”的普通因素也无疑会在这样的神

① 参见弗洛伊德的早期关于歇斯底里症发作的论文(1909*a*,P.F.L.,10,102)。

经症中出现：这个神经症的本质是通过身体的方式来清除掉大量的不能从心理方面处理的兴奋。这样，癫痫的发作变成了歇斯底里症的一种症状，并且被歇斯底里症所接受和缓释，就像它被释放的正常的性过程中所接受与缓释的一样。因此，在器官性的和"影响性"的癫痫症之间所做的区分是非常正确的。这样做的实践意义是，患第一种病的人是大脑的疾病，而患第二种疾病的人是神经症患者。在前一个病例中，患者精神生活服从于来自外部的、与其不相容的干扰，在第二个病例中，这种干扰是他的精神生活自身的表现。

陀思妥耶夫斯基的癫痫症极为可能是第二种。严格地说，这还是不能被证明的。为了能在这样的情境中做到这一点，我们将不得不把他的最初几次的发作的症状和它们随后的波动贯穿到他的整个精神生活的主线中，而对于这些我们知道得很少。关于发作本身的描述并没有告诉我们什么，而且我们关于病症发作和陀思妥耶夫斯基的经历之间的关系的信息是不完整的和矛盾的。最有可能的设想是这些发作可以追溯到他的童年时代，起初它们的发作表现为温和的症状，而且它们也并不是表现为癫痫症的样子，直到他 18 岁那一年的令人崩溃的经历——他父亲被杀害。[①] 如

---

① 参见勒内·弗洛普·米勒(1924)。也见艾米·陀思妥耶夫斯基的关于他父亲的文章。(1921)特别有趣的是这位小说家的童年中"一些可怕的、令人难忘的和痛苦的事情"发生了，他的病的最初的征兆就可以追溯到这些事情上。〔见苏沃林在《新时代报》(1881)的文章，引自于弗洛普·米勒和爱可斯坦的著作的引言(1925)〕也见奥瑞斯特·米勒的著作(1921,140)："然而，这里有另外的一个特别的法奥德·米海洛维奇疾病的例子，这个病与他年轻时候的生活有关，并且与他的父母的家庭生活中的一件悲剧性的事件有关。虽然这个证据是法奥德·米海洛维奇的一个亲密的朋友口头传给我的，但是，我不能精确和完整地复述它，因为我没有关于这个传说的任何其他方面的证据。"传记作家和科学的研究者对这样的处理是不会心存感激的。

果在他流放西伯利亚期间,这些症状完全停止发作,那么这种说法将正切中要害,但是,另外的一种说法与此相矛盾。[1]

在《卡拉玛佐夫兄弟》一书中父亲的被杀和陀思妥耶夫斯基自己父亲的命运之间的确定无疑的联系,已经引起不止一个传记作家的注意,并促使他们去求教于"某个现代心理学派"。从精神分析(因为那正是它所意味的东西)的立场出发,我们试图在那个事件中了解最严重的损伤,并且试图把陀思妥耶夫斯基对它的反应作为他的神经症的转折点来看待。但是,如果我用精神分析的方法来着手进行这个证明,我将不得不冒一次险,因为对于那些不熟悉精神分析学的理论和术语的读者来说这是不可理解的。

我们有一个确定的起点。我们从在其"癫痫"突然发作的很久以前他在童年时代忍受的痛苦中就知道癫痫症的最初发作的意义。这些发作具有死亡的意义:它们的先兆是对死亡的恐惧和表现为昏睡和嗜眠的状态。当他还是个孩子的时候,这种疾病就第一次以一种突然的恐惧、毫无理由的忧郁形式,一种情感的形式占据了他的精神,就像他后来对他的朋友索洛韦耶夫所说的那样,仿佛他就要当场死去。随之而来的实际是一种极为相似于真正死亡的状态。他的兄弟安德烈告诉我们说,甚至在费奥多非常小的时候,他在入睡以前就常常留下纸条,上面写着他害怕在夜间有可能

① 许多的记述,包括陀思妥耶夫斯基自己的记述,都坚持相反的观点,认为在西伯利亚流放期间这个疾病只是它的末期,癫痫性特征。不幸的是有理由不相信神经症患者的自传介绍。经验向我们表明:他们的记忆引入被设计的错误幻想来打断不被认可的原因的连接。不过,陀思妥耶夫斯基在西伯利亚监狱的囚禁明显地改变了他的病理条件这一点是肯定的。见弗洛普·米勒(1924,1186)。

进入像死一样的沉睡状态中，因此，他请求要将他的葬礼推迟 5 天以后进行。[1]

我们知道这种像死亡一样的病症发作的意义和意图。[2] 它意味着一个与主体想要那样死去的死人的认同，或者是与某一个实际上已经死去的人或者是某个活着的人。后面的例子更为明显。那么，这一发作具有惩罚的价值。某人希望另外的人死去，并且现在他就是那个另外的人，他自已使自己死去。在这一点上，精神分析的理论主张，对于男孩，这个其他的人通常就是他的父亲，这一发作（它的术语是歇斯底里），因此就是希望反对他的可恨的父亲死去的一个自我惩罚。

弑父，根据众所周知的观点，是人类的也是个人的一个原始的基本罪恶。[3] 在任何情况中，它都是犯罪感的主要根源，虽然我们并不知道它是否是唯一的根源，因为研究还不能肯定地建立起犯罪的心理起源和赎罪的需要这种观点。但是，即便知道它就是惟一的起源也没有什么必要。心理情况是错综复杂的，也是需要阐明的。一个男孩与他父亲的关系，就像我们说的那样，是一个"矛盾的"关系。除了试图把他的父亲作为对手除掉的仇恨以外，对于他的一定程度的温情也是习惯地性存在的。这两种精神态度结合起来，产生了与父亲形象的认同，因为他羡慕父亲，而且希望能够像他一样，男孩就想要处在他父亲的位置上，并且也因为他想把他

① 弗洛普·米勒和爱可斯坦(1925)。

② 关于这一点的解释，弗洛伊德已经在 1897 年 2 月 8 日的给弗里斯(Fliess)的信中给出了。

③ 参见《图腾与塔布》(1912—1913)。

赶走。这时,这一全部的发展过程遇到了一个强有力的阻碍。在某个确定的时候,男孩会逐渐地理解:把他父亲作为对手取而代之的企图将会使他受到阉割的惩罚。这样出于对阉割的恐惧——也就是为了保持他的男性特征——他放弃了占有他母亲和除掉他父亲的愿望。就这个愿望留存在无意识之中来说,它构成了犯罪感的基础。我们相信我们在这里所描述的是正常的过程,就是所谓的"俄狄浦斯情结"的正常命运,不过,这需要一个重要的详细地描述。

当我们称做两性同体的体质构成因子在孩子身上相对地较为强壮地发展起来的时候,更为复杂的情况就会出现了。因为那样,在阉割对男孩的男性特征的威胁之下,他的向女性方向离逸的倾向变得强有力起来,把自己替代成他母亲的地位,采取她作为他父亲的爱的对象的角色。但是,对阉割的恐惧也使这个解决办法不太可能。男孩懂得了:如果想要作为女人被他父亲所爱,那么他也必须屈服于阉割。因此,这两种冲动:对父亲的恨和对父亲的爱恋,都在压抑之下进行。实际上,存在着一定的不同之处:对父亲的恨因为对外部威胁(阉割)的恐惧而被放弃,而与父亲的爱恋被作为一种内部的本能性的威胁来对待,虽然,归根结底它还是返回到同样的外部的威胁。

使对父亲的恨不能被接受的是对父亲的恐惧,阉割是可怕的,无论是作为一种惩罚或者还是作为爱的代价。在压抑对父亲的憎恨的两个因素中,第一个是,对惩罚和阉割的直接的恐惧,可以被称是正常的因素,它的病理发生性(pathogenic)的加强好像只作为第二个因素的附加才到来;第二个因素是对女性姿态的恐惧。这样,一种强有力的两性同体的气质变成了神经症的前提条件和加

重因素之一。陀思妥耶夫斯基身上一定具备这样的一种气质，它以一种能行得通的形式（作为潜在的同性恋）显示出它自身来，在他的生活中通过男性友谊来起到重要的作用，显示在他对情敌的奇怪的温情的态度中，以及显示在他对只能通过被压抑的同性恋来解释的情形的惊人理解之中，就如他的小说中许多的事例所展示的那样。

对于父亲的爱恨交加的态度以及这种态度在被阉割的恐惧下所发生的转变，对于不熟悉精神分析学的读者来说，我所作的描述也许是令人厌烦的和难以置信的，我虽然无法改变这些事实，但仍然觉得很抱歉。我个人希望正是这个阉割情结将必然地引起最为普遍的否认。但是，我只能坚持这一点：是精神分析的经验使这些事实超出了怀疑的范围，并且告诉我们在它们之中认识到每一个神经症的关键所在。然后，我们把这把钥匙应用到我们这位作家所谓的癫痫中。所以，与我们的意识相反的是我们的无意识的精神生活受到它控制的东西。

但是，到目前为止我们所说的还不能详细地阐述俄狄浦斯情结中对父亲的恨的压抑的后果。这里有一点新的东西要补充：即，不管怎样，与父亲的认同最终为自己在自我中占有了一个永久的位置。它被自我所接纳，但是它作为分离的力量与自我的内容的其他部分相对立而使自己存在于那里。这样我们给予它超我的名字，并把父母影响的继承因素，这个最重要析功能归属于它。如果父亲是严厉的，粗暴和残忍的，超我就从他那里继承了这些品质，在自我和超我的关系中，那被认为是受到压抑的被动状态又重新地建立起来。这个超我就变成了施虐的，而自我变成了受虐的——这就是说，最终是以女性的方式来被动地实现的。一种对惩

罚的极大的需求在自我中发展起来,这一需求是其自身的一部分成为命运的牺牲者,一部分在被超我的虐待中找到了满足(即,在犯罪感中)。因为每一种惩罚最终都是阉割,因此,是对父亲的过去的消极态度的结束。作为最后的慰籍,命运只是父亲的后来的投影而已。

良知形成的正常过程必定和这里描述的反常的过程相似。我们还不能在这两者之间确立分界线。在这里,后果中的绝大部分被归于压抑的女性的被动因素将是可以观察得到的。此外,作为一个偶然的因素,这个在任何情况下都令儿子惧怕的父亲是否在现实中也很粗暴这一点肯定也很重要。在陀思妥耶夫斯基的例子中,这一点是确确实实的,我们可以把他特殊的犯罪感和生活中的受虐行为的事实追溯到一种特别强烈的女性因素上。这样,陀思妥耶夫斯基的模式就是这样的:一个带有特别强烈的天生的两性气质的人,能够特别强烈地保护自己不依赖于一个特别严厉的父亲。这两个性特征作为我们已经认识到的他的本性成分的一个补充。这样,他的早期像死亡一样发作的症状可以被作为他的自我这一方面对父亲的认同来理解,这被超我作为一种惩罚而认可。"为了使你自己能成为你父亲而想要杀死你的父亲。现在,你就是你的父亲,但是,却是一个死去的父亲。"——这就是歇斯底里症状的规范机制。更进一步:"现在你的父亲正要杀死你。"对于自我,死去的症状是在男性愿望的幻想中的满足感,同时,也是一种受虐的满足;对于超我,这是一种惩罚性的满足——这就是,一种施虐的满足。这两者,自我和超我,都扮演了父亲的角色。

总的来说,主体和他父亲这个客体之间的关系,虽然保留了它们的内容,却已经被变形为自我和超我之间的关系——一个新阶

段的新背景。来自俄狄浦斯情结的早期反应，如果现实不给它们进一步补充养分，那么，就像它们原本的那样，就会消失了。但是，父亲的性格特点保留得和从前一样，或者可以说，与岁月一起退化，这样陀思妥耶夫斯基对他父亲的恨和他希望他可恶的父亲死去的愿望仍然保留下来。如果现实实现了这些被压抑的愿望，现在这就是一个危险的事了。幻想已经变成了事实，并且所有防御的措施也因此被加强了。陀思妥耶夫斯基的症状发作现在表现为一种癫痫病的特征。它们依然确定无疑地把与父亲的认同表示为一种惩罚，但是它们变得很可怕，就像他父亲的令人恐惧的死亡本身一样。它们所进一步吸收的内容，特别是性的内容，是无法推断的。

有一件事是非常明显的：在癫痫发作的情况中，经历了一段时间的狂喜。这也许是在听到死去的消息时所感到的成功的记录和解脱感，紧随其后的是更为残酷的惩罚一切。我们曾经预测过这样胜利和悲哀的后果，节日般的喜悦和哀伤的后果，就像在原始的游牧部落中，杀害他们父亲的兄弟们所经历的一样，并且，我们发现这在图腾祭祀的仪式中重复出现过。[1] 如果可以证明陀思妥耶夫斯基的癫痫症在西伯利亚没有发作，那么这所阐述的观点是：它们只是对他的惩罚。当他正在受到其他的惩罚时，就不需要它了。但是这一点是不能被证明的。这样对于陀思妥耶夫斯基心理能量节省方面的惩罚是必要的，毋宁说是这一点解释了这样的事实：他完好地度过了悲惨和屈辱的岁月。陀思妥耶夫斯基被作为政治犯的判刑是不公正的，并且他也一定知道，但是，他接受了卑鄙的父

① 参见《图腾与塔布》(1912—1913，P.F.L.，13，201～202)。

亲，沙皇，所给予的不应有的惩罚，作为他对他生身父亲所犯罪行所应得惩罚的一个替代。代替自己惩罚自己，他受到他父亲的代理人的惩罚。在这里，我们对社会所施加的惩罚的心理学上的理由有了一点了解。大多罪犯想受到惩罚是一个事实。他们的超我要求这种惩罚，这样就省去了超我施加在自我身上的惩罚的必要。[1]

每一个熟悉通过歇斯底里症状所进行的意义复杂的变形的人都会懂得：在这里，超出这个疾病的发作，任何能够跟随陀思妥耶夫斯基的症状发作的意义的尝试都无法完成。[2] 在这些自我谴责中，精神分析学看见"心理现实"的认同的标志，它努力使未知的罪恶被意识所发现。这足以使我们假设它们最初的意义毫无改变地保持在后来累积的所有内容中。我们可以非常确定的说，陀思妥耶夫斯基从他的弑父企图产生出来的犯罪感中摆脱出来。这也决定了他在其他的两个领域内的态度，在这两个领域之中，与父亲的关系是决定因素，他的态度是相信国家的权威和相信上帝的信仰。在第一个领域内，他对他的卑鄙的父亲——沙皇是彻底的效忠，这个沙皇曾经同他一起在现实中演过杀人的喜剧，他的发作是如此频繁地表现在戏剧中。在这里悔罪占据了上风。在另外的宗教领

① 参见弗洛伊德的文章"精神分析工作中所遇到的某些性格类型"的第三篇文章。(1916*d*,317～319页以上)。

② 有关他发作的意义和内容的最好描述是陀思妥耶夫斯基自己提供的。他告诉他的朋友斯特拉克霍夫说，他在癫痫发作之后的易怒和沮丧是由于这样的事实：仿佛觉得自己是个罪人，不能从他身上的未知的罪疚感的负担中摆脱出来，他犯了很大的罪过，这使他感到压抑(参见弗洛普·米勒，1924,1188)。

域内，他保留了更多的自由：根据显然是可信的记述，直到生命的最后一刻，他一直在信仰和无神论之间徘徊。他的杰出的才智使他忽视信仰所导致的任何智力上的困难成为不可能。通过对世界历史的总结，他希望找到一条出路，从基督理想中的罪恶感中解脱出来，并且甚至去利用他所忍受的痛苦来要求扮演像基督一样的角色。如果总的来说他并没有获得自由和变成一个反叛者，那是因为忤逆罪，它普遍地存在于人类之中，它也是宗教感情赖以建立的基础，这在他身上获得了超出个人所应有的强度，甚至他那伟大的智力才能也对此无能为力。写到这里，我们可能会受到指责：说我们已经放弃了分析的不偏不倚而使陀思妥耶夫斯基服从于只能从特定的世界观(Weltanschauung)的盲目推崇的观点来判断的结论上。保守的观点是会站在宗教法庭大法官的那一边的，而对陀思妥耶夫斯基会做出与我们不同的判断。这种反对是合理的，并且，人们只能为他找借口来开脱罪过：陀思妥耶夫斯基的决定具有被他的神经症而引起的智力上的抑制所控制的每一表现。

很难说是由于巧合，文学史上的三部杰出的著作——索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、莎士比亚的《哈姆雷特》和陀思妥耶夫斯基的《卡拉玛佐夫兄弟》——都涉及了同一个主题，弑父。而且，在这三部作品中，弑父的动机——对于女人的性竞争，也是非常明显的。

表现最为直接的肯定是在从希腊传说中所衍生出来的这个戏剧中的表征。在戏剧中，仍然是主人公自己犯罪。但是在诗意的处理上不可能没有缓和与掩饰。赤裸裸的承认弑父的意图，就像我们在精神分析中所达到的一样，没有分析地准备似乎是难以忍受的。这个希望的戏剧保留了这个犯罪，并且，通过把主人公的无意识动机安排在他的命运受到强制的形式投射到现实中，在操纵

的形式中引入了不可或缺的缓和成分。这个主人公不是有意图的做了这件事,显然他并没有受到那个女人的影响;然而,在这样的情境中,这后一个成分被考虑到是主人公在他重复象征他父亲的恶人的行为之后,只能拥有他的王后母亲。在他的罪行被揭露,并且他自己也意识到之后,主人公并没有企图通过诉诸于命运的强迫这一表面的权宜之计来为自己开脱。他的罪行被承认了,也因此受到了惩罚,好像这些是完全的意识行为——对我们的理性来说,这一定显得不合理,但是,从心理学角度来说是完全正确的。

在英国的这个戏剧中表现的更为直接一些,主人公自己并没有犯罪,而是由别人犯的罪。对于这个别人来说,这不是弑父。然而被禁止的对于女人的性竞争动机是不需要被掩饰的。而且,从折射的光中,即通过了解别人的犯罪对他所起的作用,我们可以看出主人公的俄狄浦斯情结。他应该复仇,但是,奇怪的是,他不能让自己那样做。我们知道是他的犯罪感麻痹了他,但是,这种罪恶感以一种与神经症的过程完全保持一致的方式,移置到他的对于完成这个任务的不充分的感觉上。有一些迹象表明:主人公觉得这个罪是超越个人的罪。他像蔑视自己一样蔑视别人:“以每个人所应该受到的对待来对待他,谁将能免挨鞭笞呢?”[①]

俄国的这篇小说在相同的方向上又更进了一步。其中犯罪的也是另外的某个别人。但是这另一个人,像主人公德米特里一样,与被杀的人又是父子关系:在他身上,性竞争的动机是被公开地承认的,凶手是主人公的弟弟,这是一个明显的事实:陀思妥耶夫斯基把自己的疾病加在他的身上,即所谓的癫痫症,好像

① 《哈姆雷特》第二幕,第二场。

他想要去认识在自己身上的癫痫症、神经症就是一种弑父行为。那么，还有，在审判中的辩护词中，存在着一个著名的对心理学的嘲讽——说它是一把“切割两面的刀”：一个灿烂的伪装，[1]因为我们为了发现陀思妥耶夫斯基对待事物的观点的最深层的意义，我们只能将它翻转过来。并不是心理学受到这个嘲笑，而是法庭的审问程序受到了这个嘲笑。是谁事实上犯罪，这一点并没有什么不同，心理学关心的只是知道是谁富有情绪地渴望这样做和当这一点被做到时，谁感到高兴。[2] 由于这个原因，所有的兄弟，除了阿廖沙这个反衬人物以外，都是同样有罪的——都是冲动的耽于声色的肉欲主义者，怀疑主义的愤世嫉俗者，患有癫痫症的罪犯。在《卡拉玛佐夫兄弟》中，有一个特别鲜明的场面。在佐西玛神父与德米特里谈话的时候，他发现德米特里准备弑父，于是就跪倒在他的脚下。这不可能意味着赞赏，而一定意味着这个神圣的人正在抗拒鄙视和憎恶这个凶手的诱惑，因为这个原因使自己在凶手面前表示出谦卑。事实上，陀思妥耶夫斯基对于罪犯的同情是无止境的。它远远超过那些不幸的残忍所有权要求的怜悯，并且使我们回忆起“敬畏”，在过去正是以这个敬畏来对待癫痫症和神经症的。罪犯对于陀思妥耶夫斯基来说，几乎就是救世主，他自己承担了一定要被别人承担的罪责。这里就不

---

① 在德语中（也在原来的俄语中），这个比喻是“一个有两个头的棍子”。这句切割两面的刀是出自康斯坦·加耐特（Constance Garnett）的英语译本。这段出现在小说的第七章第十二节。

② 对这一观点在现实的罪行案例中实际应用，将会在弗洛伊德对赫斯曼的病例（Halsmann case，1931*d*，标准版，21，251）的论述中找到。在那里再次讨论了《卡拉玛佐夫兄弟》。

存在着任何杀人的必要 了，因为他已经杀人了，并且，人必定要感激他，因为，要不是他，这个人将必定迫使自己去杀人。这不仅仅是仁慈的怜悯，这是基于相似的杀人冲动的认同——实际上，是一个轻微被移置的自恋。（这样说，我们不是讨论这个仁慈的伦理价值）这可能也许是对待其他人的仁慈的同情的非常普遍的机制，一个用于这个受罪恶控制的小说家的极端的例子上的特别容易辨明的机制。毫无疑问，这个因认同所引起的同情是在决定陀思妥耶夫斯基的选择材料中的决定因素。他首先处理的是普通的犯罪（它们的动机是自我主义的）和政治的以及宗教的犯罪，并且，直到他的晚年他才真的回到这个基本的犯罪，弑父，并且，在一部艺术作品中，利用他自己来做他自已的忏悔。

陀思妥耶夫斯基的遗稿和他妻子的日记的出版已经使我们对他生活中的一段插曲，即在德国的那段时期他疯狂地沉溺于赌博之中[1] 有了清楚的了解，这一点，任何人都会毫无错误的把它认为是病理性的热情。这里不乏对这个明显的和毫无价值的文过饰非。就像神经症患者所经常发生的那样，陀思妥耶夫斯基的罪恶感采取了债务负担作为有形的表现，接着，他就能在这样的借口之后避难：他希望在赌桌上赢钱，这样就能回到俄国而不被债权人追捕。但是这只不过是一个借口，并且陀思妥耶夫斯基的机智足以认识到这个事实，并且能够诚实地承认这一点。他知道他主要是为了赌博而赌博——主要的是游戏本身(le jeu pour le jeu)。[2]所有

① 参见弗洛普·米勒和爱可斯坦的著作，1925。

② “主要的是游戏本身”他在他的一封信中写到：“我发誓，虽然，上帝知道我非常需要金钱，但是，赌博与对金钱的贪婪一点也不相干。”

他的冲动的无理性的行为的细节，都显示这一点，并且还显示了另外的某些东西。除非输掉所有的东西，他决不罢休。对他来说，赌博也是一种自我惩罚的方式。一次又一次地，他向他年轻的妻子许诺或者用他的名誉来许诺，说他不再去赌博，或者是在特定的某一天，他不再去赌博了。并且，他的年轻的妻子说道，他几乎总是违背诺言。当他输得使他们两个都极其拮据的时候，他就从中获得了第二次的病理性满足。事后，他在她面前责骂和羞辱自己，要求她蔑视他，让她感到他嫁给这样一个不改悔的罪人而伤心，并且当他这样来逃避他的良知后，第二天又重新开始了这一切。他的年轻的妻子也已习惯了这样的循环，因为她已经注意到这样的一件事情：挽救他的真正有可能是的文学创作——从未像在当他们失去了所有东西和典当他们最后的财产时候那么好。当然，她不理解其中的原由。当他的罪恶感通过他强加在自己身上的惩罚而得到满足的时候，那施加在他的工作上的抑制就不那么严重了，并且，他允许自己在通向成功的道路上走上几步。[①]

一个赌徒长期埋藏在童年时代的哪一部分是努力开辟自己的道路而不再沉溺于游戏中重复自己呢？答案可以毫无困难地从一个故事推测出来，这个故事是由一位年轻的作家史蒂芬·茨威格（Stefan Zweig）所写的，他也是偶然地对陀思妥耶夫斯基做过专门的研究（1920）。在他的包括三个短篇小说的集子《情感的迷惑》（*Die Verwirrung der Gefühle*）（1927）中，有一篇题为

---

① “他总是停留在赌桌前，直到他输掉所有的东西，变成完全的破产。只有当伤害是非常彻底的时候，魔鬼才最终从他灵魂中退却，把道路让给天才的创造。”（见弗洛普·米勒和爱可斯坦的著作，1925）。

《一个女人一生中的24小时》(*Die Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*)的小说。这部杰出的小说表面上只是以显示一个漫不经心的女人是一个什么样的生物开始，甚至她自己都感到震惊，一个出乎预料的经历会把她改变成什么样子。但是，这个故事所讲的要远远地超出了这些。如果把它放在分析性的解释之下，那么，将发现它表现了某些很不同的事情（毫无为其辩护的倾向），某些具有普遍人性的事情，或者，毋宁说是某些男性的事情。并且这个解释是非常明显的令人难以拒绝的。这是作家艺术创造力的本质特征，这个作家是我的一个朋友，当我向他询问时，他能使我确信我的这个解释与他的认识和意图是格格不人的。虽然开始叙述的某些细节好像有意设计来为这个隐藏的秘密提供一个线索。

在这个故事里，一位年老的贵妇人给作者讲了她20多年前的经历。在她还很年轻的时候就成了寡妇，是两个儿子的母亲，他们已经不再需要她了。在她42岁那一年，那时她已经不再对生活奢望更多的东西了，偶然地，她在一次漫无目的的旅行中，来到了蒙特卡罗的大赌场，在那里，所有这个地方给她留下的不平常的印象中，她很快被所见的一双手所迷住了，这双手似乎以令人吃惊的真诚和强烈，泄露了那个赌徒的所有感情。那双手是一位年轻英俊的男人的手——面作者好像是有意地使这个年轻人和这位叙述者的大儿子的年纪一样大——这个年轻人在输光了所有的一切之后，极度失望地离开了赌场，怀着明显要在赌场花园结束他无望的生命的意图。一种难以名状的同情的感觉迫使她跟随着他，并尽力去挽救他。他以为她只是赌场里一个普通的纠缠不休的女人，所以，要尽力试图摆脱她，但是她总是跟随着他，

并且她发现自己是以一种身不由己的最自然的方式，跟着他来到了他在旅店的房间里，最后还与他上了床。在这个意外的爱情之夜之后，她迫使这个显然已经冷静下来的年轻人庄严发誓他将再也不去赌博了。她给了他回家的路费，并答应在他离开之前，在火车站见他。但是，现在她开始已经对他产生一种非常强烈的柔情，准备牺牲她所有的一切来拥有他，并且下定决心跟他一起走，而不是说再见。各种意外的事情耽搁了她的时间，因此，她延误了他的火车。怀着对失去的年轻人的渴望，她再一次回到了赌场，令她惊恐的是，在那里她再一次见到了那双激起她的同情心的手：那个无信的年轻人又回到了他的赌桌前。她提醒他发过的誓言，但是，沉溺于他赌博的激情中，他叫她是扫帚星，让她滚开，并把她想挽救他的钱扔了给她。她怀着极度的羞辱匆忙地离开了，后来他明白：她想要从他的自杀中拯救他的行为失败了。

这个绘声绘色的，动机无误的故事本身当然是完美的，也肯定给读者留下了深刻的印象，但是，精神分析学告诉我们，它是基本上基于一个属于青春期的充满希望的幻想之上而创造出来的，事实上许多人会有意识地回忆起这个幻想。这个幻想体现了一个男孩的愿望：即他母亲为了从手淫引起的致命的损害中拯救他而应该主动地亲自使他进入性生活（无数富有创造性的关于救赎的主题都有同样的起源）。手淫这个恶习被毒瘾所代替。[①] 强

① 在1897年12月22日给弗里斯的信中，弗洛伊德提出手淫是“原始的沉迷”，以后所有的沉迷都是它的替代物。（弗洛伊德，1950*a*，信79）。

调手的热烈动作暴露了这个来源，的确，对赌博的热情是以往手淫冲动的等同物，“游戏”实际上是幼儿园里用来描述用手玩弄生殖器的词。那难以抗拒的诱惑的本性，严肃的解决方式是保证再也不干了，然而又总是不遵守。使其眩晕的快乐和告诉他的他正在毁灭自己（自杀）的不好的习性——所有这些因素都毫不改变的留存在替代的过程中，确实，茨威格的小说是由母亲而不是由儿子讲述的，它必定让儿子高兴的想到：“如果我妈妈一旦知道手淫会给我带来多么大的危险，她当然会允许我在她自己的身上发泄所有的柔情，来把我从危险中挽救出来。”在这个故事中，他把母亲等同于妓女，这一等同与同样的幻想联系起来。他使得难以接近的女人变得容易接近了，与幻想相伴随的不良的习性给小说带来了一个不幸的结局。注意到作用所赋予小说的特征如何设法掩盖其精神分析的意义，也是很有意思。因为这个女人的性生活是否由突然的神秘的冲动所支配，是极其值得怀疑的。相反，精神分析学揭示了对于这个逃离爱情的女人的所做出的令人惊奇的行为的充足的动机。对于他死去丈夫的忠贞使她抵御所有的相似的诱惑：但是——这里她儿子的幻想是正确的——作为母亲，她不能逃避把爱无意识地转移到她儿子身上，她被无法抗挣的命运抓住了。

如果对子赌博的嗜好和与违背诺言的不成功地斗争以及它所提供的自我惩罚的机会是手淫冲动的重复的话，那么，我们发现它在陀思妥耶夫斯基的生活中占据这么大的位置就没什么奇怪的了。总之，我们并没有发现在严重的神经症的病例中，在其中儿童早期和青春期的自行性满足没有起作用。压制这种自行性满足的努力和对父亲的恐惧之间的关系，已经是众所周知的了，这里

就不必多说了。[①]

① 在此表达的大多数的观点也收录在乔兰·纽费尔德的一本杰作中(1923)。

致阿尔方斯·帕凯博士的信

1930年8月3日
于格隆德尔海

亲爱的帕凯(Alfons Paquet)博士：

我还没有因为公众的赞誉之辞而被宠坏，因为我已经使自己能对这些东西处之泰然，如同我没有它们一样。然而我却不想否认，法兰克福市授予我的歌德奖令我甚感欣喜。这是因为它尤其能激发想象力，而且它其中的一则条件驱散了屈辱感，这种屈辱感若是在其他场合是这类殊荣的附属品。

我必须特别感谢您写给我的信，它让我感动也让我惊异。除了您对我工作性质的洞察外，我以前还从来未发现的在它背后所隐藏的秘密和动机，被你如此清楚地认识到了，我很想问问您是如何得知的。

我从您给我女儿的信中得知我不能很快见到您，对此我深感遗憾。当然，我很愿意接受您所提到的那位先生(密歇尔博士)的到访。

不幸的是我不能去法兰克福参加颁奖仪式；我身体太弱，经不起这样的折腾了。可是到场的人不会因此而损失掉什么：我的女儿安娜自然比我更悦目，也会比我说得更动听。我提议由她来宣读我写的关于歌德与精神分析的关系的几句话，来为分析家们辩

护,对认为他们对这个伟人所尝试的分析有损于对他应有的尊敬的指责予以辩护。我希望如果我对所提议的题目做这样的变动能够被接受——“我作为一个人和作为一个科学家与歌德的内在关系”——如有其他意见,请不吝告知。

您的真诚的,

弗洛伊德

获歌德奖后发表于法兰克福歌德故居的讲话

(1930)

我一生努力工作,奋斗目标只有一个。我的工作是观察正常人和病人精神功能上受到的比较细微的干扰。试图从这类迹象中推测——或者,如果你们愿意这么说,猜测——发挥精神功能的器官是如何构成的,同时存在于其中又相互作用的力是什么。我们(我,我的朋友和合作者)沿着这条路线研究所得到的看起来对构建精神科学很重要。这种精神科学使我们把正常及病态的心理过程理解为同一个事件自然发展进程的组成部分成为可能。

你们给我这么高的荣誉真让我受宠若惊。它使我从上述如此狭窄的考虑中抽身,进入更宽阔的领域。你们的荣誉让人想起在这所房子里出生,并在此度过童年的这位博学具有伟大普通人格的人物(歌德)它促使人们在这位伟人面前证明自己,并提出这样一个问题:如果他的目光,他那关注科学界每一次革新的目光,投注在精神分析上,他会作何反应呢?

若论多才多艺,歌德可以和文艺复兴大师列奥那多·达·芬奇相媲美。两人一样都是艺术家,也都是科学家。不过相似的人不可能完全相同。这两位伟人之间不乏区别之处。在列奥那多身上,科学家不能和艺术家和睦相处,科学家干涉到艺术家的发展,

最后可能扼杀了艺术家。但在歌德的一生中，这两者却能并存：不同时期内一方允许另一方居主导地位。在列奥那多身上，把这种干涉和他自身发展受到的抑制联系起来是合理的。这种抑制从他的兴趣范围内摈弃了一切和性相关的东西，因此也摈弃了心理学。在这方面，歌德的性格却得到较为自由的发展。

我认为歌德不会像我们许多同时代人一样不友善地拒绝精神分析。他本人就研究过精神分析的几个问题，洞察到许多我们已能证实的东西。有一些使我们遭到批评和嘲笑的观点，在歌德看来是不言自明的。他深谙人这种生物最基本的感情纽带，其力量是无与伦比的。在长诗《浮士德》的《献诗》部分，他歌颂这些感情纽带，我们每一次分析都可以重复这些诗句：[①]

你们又走近了，缥缈无定的姿影，

当初曾在我蒙胧的眼前浮现。

这次我可要试图把你们抓紧？

……

就像半忘的古老的故事一样，

初恋和友谊也随着你们复生。

他呼唤他所深爱的人以解释作为成熟的男人他经历过的最强烈的爱的冲动："啊，在过去的日子里，你是我的姐妹或是我的妻子。"[②]

也就是说他不否认这些恒久的好感最初是以自己的家庭成员

---

① 参见(钱春绮译)《浮士德》的《献诗》部分。

② 出自歌德为夏绿蒂·冯·史泰因写的诗《为什么你投给我深深的一瞥》(Warum gabst du uns dietiefen Blicke)。

为目标而成型的。

歌德用充满感情的诗句诠释梦中生活：

那种不为人所知

所重的风流

在胸中的迷宫里

作长夜之游。①

这种魔力之后，我们可辨认出亚里士多德古老、令人敬重但无疑正确的说法，即梦是我们的精神活动在进入睡眠状态后的延续；还辨认出精神分析首次加在亚里士多德说法上对无意识的承认。只不过梦是歪曲的生活这个谜在此还没有答案。

歌德在其最出色的诗歌创作——《伊菲格尼》中，给我们展示了令人震撼的赎罪行为；在充满爱心的同情有效影响下，把痛苦的心灵从负罪的重负下释放出来，使感情得到强烈的迸发，精神从而得到宣泄。其实，他本人经常从心理上帮助别人，比如，在《通信集》中，他帮助一个叫克雷夫特的不幸之人，在《法兰西战役》中帮助教授普莱辛；他所采取的帮助方法已不仅是天主教的忏悔，而是在某些突出的细节上和我们的精神分析类似。有一个心理疗法的例子，歌德曾当笑话描述过，不过我认为应把它全部引在下面，尽管这笑话不很出名，但是很典型。这笑话出自歌德给冯·史泰因夫人的一封信(第 1444 号，写于 1785 年 9 月 5 日)：

“昨晚我在一场心理战中大获全胜。赫德夫人仍为卡尔斯巴德发生的种种不快而患得患失，处于紧张状态之中。在她女伴的帮助下，我让她讲述、忏悔了所发生的一切：别人做

① 出自歌德抒情诗《对月》(钱春绮译)。

的错事,她自己的不对,细枝末节也没有漏掉。最后,我以玩笑的口吻宣布她无罪,使她明白一个秘诀,即这一切已成为过去,可以仍进大海深处了。她自己也开始调侃这一切,病治好了。”

歌德对性爱本能评价甚高,从未曾贬低过它的威力。对于性爱,他既朴实,甚至恣意地表达过,也同样专注地高度升华地表达过。在我看来,他通过性爱种种表现所阐述的性爱本质的统一与柏拉图在遥远的过去所做的一样具有决定性。事实上,在《有择亲合力》(*The Elective Affinities*)一文中,他从化学领域借了一个概念(亲合力)应用到爱之上不是偶然的巧合,其中的联系精神分析这个名字就可以作证。

我准备着有人指责我们分析科医生无权寄身于歌德的保护伞下,因为我们试图分析他,冒犯了应该被尊重的他:我们贬低这位伟人,把他降到分析调查对象的地位。但是下面我马上会讨论到我们是否打算或者暗示过要贬低他。

我们尊重歌德的人,都容忍了,没有太多人反对,他的传记作家的作法:即试图从现存的各种材料及蛛丝马迹中再现他的一生。不过这些传记能为我们成就什么呢?即使最好最完善的传记也没能回答两个问题,这两个问题本身就值得弄清楚。一是没能解开成就一名艺术家的神秘的天赋之谜,二是不能帮助我们进一步理解歌德作品的价值和作用。不过这种传记无疑也能满足我们的强烈需求。历史遗产粗暴地拒绝满足我们这种需求时,比如关于莎士比亚,我们会明显感到毕竟还有歌德传记可看。毋庸置疑,直到现在我们仍很痛苦,因为我们不知道莎士比亚的那些喜剧、悲剧及 14 行诗的作者究竟是谁,事实上,是斯特拉特福边

省居民的儿子，没受多少教育，在伦敦谋到卑微职位的演员，还是出身名门，修养很高，情感捉摸不定，在某种程度上落泊的贵族，爱德华·得·威尔，第 17 代牛津伯爵，英国世袭掌礼大臣？如果某人的作品对我们很重要，那么我们怎样才能证实自己想了解他生活环境的需求是正当的呢？人们常说我们总想从人的角度和这样的人靠得近一些。我们姑且承认这点。那么我们的需求就是和这些人产生感情上的联系。在我们已知的，或已受到其影响的父执、师尊、榜样之外再多了解他们一些，期望着他们的人品和作品一样优秀并令人景仰。

不过，我们得承认还有另一种动机在起作用。传记作家证明主人公很优秀，不过也坦露了一些事情。传记作家不想贬低他的主人公，但希望主人公离我们更近些。也就是说，缩短我们和主人公的距离：实际上也就有贬低他的倾向。无法避免的情形是我们对伟人的生活了解越多，就越有机会听说他在某些场合行事并不比我强，事实上，他作为人离我们近了。无论如何，我认为我们都得承认传记这么做是合理的。我们对待父辈和师尊的态度，毕竟是自相矛盾的，我们很尊敬他们，这尊敬却掺杂着敌意和反抗。这是心理上与生俱来的，不用真理压服是不会改变的，而且注定要扩展到我们和伟人们的关系上，我们很想调查他们一生的经历。①

精神分析应用于传记后，自然有权受到和传记一样的不那么粗暴的对待。精神分析能提供的信息用其他手段是无法得到的，

① 弗洛伊德在关于列奥纳多·达·芬奇的论文（1910*c*）中，曾就精神分析和传记的关系发表过评论。

因此可以展示由艺术家的天赋、经历和作品织就的“织工杰作”[1] 上新的联接线。我们思维的主要功能之一是从精神上掌握外部世界资料，在我看来，如果精神分析应用于伟人，能增加我们对其伟大成就的了解，就应该感谢精神分析。不过，我得承认，在歌德身上我们还没获得多少成就。因为歌德不仅是诗人，自我坦白的伟人，而且是城府很深，小心谨慎的人，尽管他留有大量自传性资料。在此我们不禁想到摩菲斯特的话：

> 你能贯通的最高的真理，
> 却不能对学生直说出来。[2]

① 此语引自梅菲斯特对编织思想的描述，见《浮士德》第一部，第四幕。弗洛伊德在讲到梦的联想的复杂性时引用了其中的一整段，见《梦的解析》(1900*a*, P. F. L., 4, 388)。

② 出自歌德长诗《浮士德》第一部第四节(钱春绮译)，魔鬼摩菲斯特扮作浮士德向学生进行教诲。

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝论文学与艺术
作者＝［奥］弗洛伊德著　　常宏等译
页数＝３６９
ＳＳ号＝１０４３００３１
出版日期＝２００１年5月第１版